MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 05184 773 9

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lemusiquemisel00ft

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE

DE TOUT LE MONDE.

Paris. — Imprimerie de L. Martinet, 30, rue Jacob.

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE

DE TOUT LE MONDE

EXPOSÉ SUCCINCT

DE TOUT CE QUI EST NÉCESSAIRE POUR JUGER DE CET ART,
ET POUR EN PARLER,
SANS EN AVOIR FAIT UNE ÉTUDE APPROFONDIE;

PAR

F.-J. FÉTIS,
maître de chapelle du roi des Belges, directeur du Conservatoire royal de Bruxelles, etc., etc.

—

Troisième édition authentique,
revue, corrigée, augmentée de plusieurs chapitres,
d'un Dictionnaire des termes de musique,
et d'une Bibliographie française de la musique entièrement refaite.

PARIS,
CHEZ BRANDUS ET Cie, ÉDITEURS,
97, RUE RICHELIEU.
1847.

MT
6
F4
1847

934628

PRÉFACE

DES DEUX PREMIÈRES ÉDITIONS.

Nul n'a la science infuse. Il n'est pas de connaissances si simples qu'on ne soit obligé d'acquérir. Cette proposition, si vraie en toutes choses, est surtout incontestable en ce qui concerne les arts. Notre œil ne sait discerner les qualités ou les défauts d'un tableau, notre oreille est inhabile à saisir les combinaisons de l'harmonie, si l'exercice ne les y a disposés. Sans doute l'habitude de voir et d'entendre suffit en beaucoup d'occasions pour sentir les beautés de la peinture et de la musique; mais l'habitude est déjà de l'éducation.

Toutefois, il y a loin de ce sentiment vague, dont l'origine réside dans des sensations mal analysées, à la sûreté de jugement qui résulte de connaissances positives. Chaque art a ses principes qu'il faut étudier si l'on veut augmenter

les jouissances en formant le goût. La musique en a de plus compliqués que la peinture ; aussi est-elle à la fois un art et une science. C'est cette complication qui en rend l'étude longue et pénible pour quiconque veut y acquérir un certain degré d'habileté. Malheureusement il n'est guère possible d'abréger le temps qu'on est forcé d'y accorder. De quelque facilité qu'on soit doué, quels que soient les procédés qu'on emploie pour s'instruire, à quelque méthode qu'on ait recours, encore faut-il habituer les organes à lire avec facilité la multitude de signes dont se compose l'écriture musicale, à prendre les intonations avec justesse, à sentir les divisions de la mesure, enfin à combiner tous les éléments de l'art : le temps seul peut en donner les moyens.

Mais le temps est précisément ce qui manque dans le cours de la vie, surtout en l'état de civilisation avancée où se trouve aujourd'hui la société. Obligé d'apprendre une foule de choses diverses, on ne peut y donner qu'une attention fort légère, et l'on ne peut en prendre que ce qui est absolument nécessaire. Les arts, considérés comme délassements, comme moyens de plaisir, sont au nombre des objets qui ne semble pas exiger une attention sérieuse aux hommes préoccupés d'affaires, et dont tout le monde se croit juge naturellement et sans travail. Ce n'est pas qu'on n'aimerait à posséder des notions plus exactes sur ce qui les concerne, pourvu qu'il n'en coûtât pas plus de peine

pour les acquérir qu'on n'en éprouve à se mettre au courant de la politique du jour par la lecture d'un journal. Mais où trouver le livre qui satisfasse à ce besoin? Essayer de donner des connaissances générales et suffisantes de tout ce qui forme l'ensemble de la musique, en ne faisant que peu d'usage du langage technique, est une tâche qu'aucun écrivain n'a entreprise; c'est celle que je m'impose dans cet ouvrage. Peut-être dira-t-on qu'on ne trouve dans mon livre que la science des ignorants! A la bonne heure: cette science est suffisante pour beaucoup de monde, et je ne croirai point avoir dérogé de ma qualité de professeur pour l'avoir enseignée. Faire aimer l'art que je cultive est ma vocation; j'y obéis. Tout ce qui mène à ce but me paraît bon en soi. J'ose croire que ce sera mon excuse auprès des savants.

On se tromperait si l'on croyait trouver dans ce livre une méthode nouvelle, un système ou quelque chose de semblable: son titre dit assez l'objet que je me suis proposé. Donner des notions suffisantes de tout ce qui est nécessaire pour augmenter les jouissances que procure la musique, et pour parler de cet art sans en avoir fait une étude sérieuse, est ce que j'ai voulu. Que si l'on veut apprendre réellement ses principes, *la Musique mise à la portée de tout le monde* sera encore utile en ce qu'elle disposera l'esprit à des études qu'on fait presque toujours avec dégoût, parce qu'on n'aperçoit pas la liaison de leurs

éléments ; mais il faudra de plus des méthodes spéciales, des maîtres, et surtout beaucoup de dévouement et de patience. Dans ce cas, sentir et raisonner de ses sensations ne sera plus l'objet ; il s'agira de devenir soi-même artiste ; cela est plus difficile et demande plus de temps. Qu'on ne croie point aux promesses de certains charlatans ; en vain affirment-ils qu'ils feront des musiciens improvisés, le savoir ne s'improvise pas. Disons mieux : on ne sait bien que ce qu'on a appris avec peine. Comprendre le mécanisme de la science et du langage de la musique est chose facile ; on pourra s'en convaincre en lisant le résumé que je présente au public ; mais devenir habile musicien est autre chose ; ce ne peut être que le résultat de longs travaux.

Quelques critiques, en rendant compte de la première édition de ce livre, ont dit qu'il ne justifie pas son titre, et qu'il ne met pas *la musique à la portée de tout le monde*, c'est-à-dire qu'il n'en rend l'étude ni moins longue ni plus facile. J'ai lieu de croire qu'ils n'ont pas lu cette préface, car ils auraient vu que j'ai répondu d'avance à leurs objections, et que mon but n'est pas celui qu'ils ont supposé.

La Musique mise à la portée de tout le monde appartient à cette partie de la littérature des arts qu'on nomme l'*esthétique*. Aucun livre de ce genre n'a été publié en France ; mais il en existe plusieurs en Allemagne. Ceux-ci ne sont que des essais imparfaits qui seront sans doute surpassés quelque jour ; mais enfin ils ont le mérite d'avoir

tracé la route, et ce mérite leur restera. J'ose croire qu'il en sera de même de mon ouvrage; on pourra mieux faire, mais on sera forcé d'avouer l'utilité qu'on en aura retirée.

PRÉFACE

DE LA TROISIÈME ÉDITION.

Dans les sept ou huit dernières années de la restauration, il y eut en France un progrès sensible, non dans la musique qui ne peut progresser vers le but esthétique, mais dans le goût de la société pour cet art. Ainsi qu'il arrive toujours, ce goût s'était développé par l'habitude d'entendre de belles choses bien exécutées par des artistes d'un rare mérite, et, de proche en proche, il s'était propagé dans toutes les classes. La *Revue musicale*, que j'avais entreprise au mois de février 1827, avait secondé ce mouvement et avait trouvé des lecteurs jusque dans les salons les plus élégants de Paris.

Ce fut alors que je fus sollicité par des amateurs passionnés de musique, qui n'avaient pour guides que leur instinct, d'écrire un livre dans lequel les gens du monde

pussent prendre une connaissance suffisante de la théorie et de l'histoire de cet art, sans être obligés de se livrer à de longues études techniques. Bien qu'occupé de travaux sérieux qui me laissaient peu de temps dont je pusse disposer, je résolus de satisfaire à cette demande, persuadé que je ne serais pas moins utile en popularisant les notions premières de la science et de l'art, qu'en travaillant à perfectionner des théories plus élevées. Telle fut l'origine de *la Musique mise à la portée de tout le monde.* La première édition de ce livre parut au commencement de l'année 1830 (1). L'accueil favorable qui lui fut fait par le public surpassa mon attente. En moins de deux années, cette édition fut épuisée, et, dans le même temps, il en fut fait deux autres en Belgique (2). C'est aussi sur la première édition que M. Charles Blum, de Berlin, fit une traduction allemande qui parut peu de temps après la publication du livre original, sous le titre : *die Musik* (la Musique) (3).

Pressé par le libraire de Paris qui avait publié la première édition d'en préparer une seconde, je me mis à l'œuvre en 1832, retouchai l'ouvrage en plusieurs endroits, y ajoutai plusieurs chapitres, et conçus le dessin d'y joindre un Dictionnaire du langage technique de la musique dont l'usage

(1) Paris, Mesnier, 1 vol. in-8°.

(2) Liége, Colardin, 1 vol. in-12; Bruxelles, Tarlier, 1 vol. in-18.

(3) Berlin, Schlesinger, 1830, 1 vol. in-8.

est habituel, ainsi qu'une Bibliographie des ouvrages français qui traitent de cet art, soit sous le rapport de sa théorie, soit sous celui de son histoire. Mon travail fut terminé au commencement de 1833, époque où je m'éloignai de Paris pour prendre possession de la place de maître de chapelle du roi des Belges, et de celle de directeur du Conservatoire royal de musique de Bruxelles. Peu de temps après, les affaires du libraire qui devait publier la nouvelle édition de mon livre s'embarrassèrent ; il fallut plaider avec ses créanciers pour rentrer dans la possession du manuscrit, et cette circonstance retarda sa publication jusqu'en 1834. Le nouvel éditeur (M. Paulin) avait conçu le dessein de tirer la nouvelle édition au nombre énorme de quatre mille exemplaires. Cette prétention me paraissait exorbitante pour un livre d'intérêt tout spécial ; cependant il me fallut céder, et l'ouvrage fut en effet imprimé à ces conditions J'avoue que ce n'est pas sans étonnement que j'ai vu s'écouler dans le commerce ce grand nombre d'exemplaires, bien qu'un éditeur de Bruxelles en ait fait paraître une autre édition sans mon consentement (1).

C'est sur la deuxième édition de Paris qu'a été faite la traduction espagnole intitulée : *la Musica puesta al alcance de todos* (2). La traduction anglaise (*Music made*

(1) Bruxelles, Hauman, 1838, 1 vol. in-18.

(2) Barcelone, imprenta de Joaquin Verdagnier, 1840, 1 vol. in-8.

easy) a été réimprimée à Boston, dans l'Amérique du Nord. D'autres traductions en langues étrangères ont aussi paru depuis quelques années, entre autres une version russe qui a été publiée à Saint-Pétersbourg.

Un succès si remarquable, le plus grand qu'ait jamais obtenu un livre dont la musique est l'objet, ne m'a cependant point empêché de revoir avec soin *la Musique mise à la portée de tout le monde.* Dans l'espace de douze années écoulé depuis la publication de la deuxième édition authentique, beaucoup de faits nouveaux s'étaient produits et devaient être signalés dans une édition nouvelle. Des familles d'instruments de cuivre avaient été créées; des modifications importantes avaient été faites à d'autres, particulièrement à la flûte; une école nouvelle de pianistes s'était formée, et la musique destinée au piano avait subi une complète transformation; enfin, beaucoup d'artistes cités dans les premières éditions comme les hommes les plus éminents de l'époque où elles furent publiées avaient disparu, et d'autres s'étaient fait connaître. Toutes ces choses ont donc exigé des changements et des additions considérables. De plus, certaines questions relatives à l'art ont été agitées dans les journaux de musique, particulièrement en ce qui concerne des réformes proposées pour la notation et certaines méthodes d'enseignement dont on a fait grand bruit. De nouveaux chapitres ont été consacrés à ces objets

et en ont résolu les problèmes de manière à ne pas laisser de doute dans l'esprit des lecteurs. Enfin, la théorie physique et mathématique de la musique ayant aussi donné lieu à de nouvelles recherches dans les dix dernières années, j'ai cru devoir faire sur ce sujet d'assez grandes additions à ce que j'en avais dit dans les premières éditions de mon livre.

Pendant l'impression de la deuxième édition, les épreuves ne me furent point envoyées, et des fautes, assez nombreuses, ne furent pas corrigées; je les ai rectifiées avec soin dans cette troisième. Mais ces fautes ne furent pas le mal le plus considérable qui résulta de l'ignorance où je fus laissé à l'égard de l'impression de l'édition de 1834, car une partie du manuscrit de la Bibliographie française de la musique s'étant égarée par des circonstances qui me sont inconnues, l'éditeur ne s'aperçut pas de cette lacune, et ce ne fut qu'après la publication du livre que je vis avec autant d'étonnement que de déplaisir l'état d'imperfection où était restée cette partie de mon ouvrage; mais alors le mal était irréparable. Les personnes qui compareront la nouvelle édition avec la deuxième verront que la bibliographie y est plus que triplée dans son étendue, et que non seulement j'y ai ajouté l'indication de tout ce qui a paru depuis douze ans, mais que toute la partie qui avait été perdue a été refaite de nouveau.

En l'état actuel de *la Musique mise à la portée de tout le monde*, j'ai lieu de croire que sa rédaction est définitive, et que je n'aurai plus rien à y changer dans les éditions qui pourraient être faites postérieurement.

Bruxelles, 15 janvier 1847.

FÉTIS.

LA MUSIQUE

MISE A LA PORTÉE

DE TOUT LE MONDE.

PREMIÈRE SECTION.

DU SYSTÈME MUSICAL, CONSIDÉRÉ DANS LES TROIS QUALITÉS DES SONS, SAVOIR : L'INTONATION, LA DURÉE ET L'INTENSITÉ.

—

CHAPITRE PREMIER.

Objet de la musique. — Son origine. — Ses moyens.

La musique peut se définir l'*art d'émouvoir par la combinaison des sons* (1). Ce n'est pas seulement sur l'espèce humaine que l'action de cet art se fait sentir ; la plupart des êtres organisés y sont plus ou moins soumis. L'ouïe qu'il attaque immédiatement n'est que l'agent de perception : c'est sur le système nerveux et sur l'intelligence que sa puissance se développe avec le plus de force ; de là vient la diversité de ses effets. Le chien, le cheval, le cerf, l'éléphant, les reptiles, les insectes même, sont sensibles à la musique, mais d'une manière différente. Dans les uns,

(1) Cette définition n'est pas celle qu'on trouve dans les dictionnaires. J.-J. Rousseau dit que *la musique est l'art de combiner les sons d'une manière agréable à l'oreille;* c'est borner l'action de cet art à une sensation physique, bien qu'il ait une action morale. Le célèbre philosophe Kant définit la musique *l'art d'exprimer une agréable succession de sentiments par les sons*, ce qui semble exclure les émo-

la sensation ressemble à un ébranlement nerveux porté jusqu'à la douleur ; dans les autres, le plaisir subit diverses transformations. L'attention de tous est fixée dès que les sons se font entendre.

Les phénomènes développés par la musique dans l'organisation humaine sont surtout très dignes de remarque. Sur un certain nombre d'individus également sensibles à ses accents, il est des combinaisons de sons qui excitent le plaisir des uns, tandis que les autres restent impassibles, et réciproquement. Telle combinaison qui ne nous a point émus dans un moment, nous transporte de plaisir dans un autre. Quelquefois ce plaisir n'est qu'une douce sensation à laquelle on semble s'abandonner d'une manière passive ; dans d'autres circonstances, l'action de l'art prend le caractère de la violence, et tout le système vital est ébranlé. La constitution délicate des femmes les rend propres à éprouver, dans l'audition de la musique, de plus vives sensations que les hommes ; il en est même chez lesquelles l'action de cet art porte le délire des sens jusqu'au dernier degré.

Mais si le goût de la musique nous est donné par la nature, l'éducation y ajoute beaucoup, et peut même le faire naître. De là vient sans doute que l'on voit dans le monde des hommes, distingués d'ailleurs par les qualités de l'esprit et par des talents d'un autre genre, montrer non seulement de l'indifférence, mais même de l'aversion pour cet

tions fortes du domaine de cet art. Mosel, littérateur allemand, dit que *la musique est l'art d'exprimer des sentiments déterminés par des sons bien coordonnés ;* mais les sentiments ne sont déterminés dans l'effet de la musique que par le sens des paroles qu'on y adapte ; ils sont indéterminés dans la musique instrumentale, et n'en sont pas moins vifs. Je crois que ma définition est la meilleure.

art. Quelques philosophes ont pensé que l'organisation de ces individus est incomplète ou vicieuse ; il se peut toutefois que leur manière d'être ne soit que le résultat d'une longue impassibilité des nerfs musicaux, et que le défaut d'exercice ait produit leur insensibilité.

L'action de la musique sur les organes physiques et sur les facultés morales a fait imaginer de s'en servir comme d'un moyen curatif, non seulement dans les affections mentales, mais même dans certaines maladies où l'organisation animale paraît seule atteinte. Beaucoup de médecins ont fait sur ce sujet des recherches intéressantes, mais dans lesquelles l'esprit philosophique n'a point assez dominé : le nombre des ouvrages où ils les ont consignées est très considérable, et les faits qui y sont exposés ont quelque chose de si peu vraisemblable, qu'ils ont besoin de l'autorité du nom des auteurs pour être admis.

Malgré sa capacité relative, l'esprit humain a des bornes telles que l'idée de l'infini n'y entre qu'avec effort. On veut trouver un commencement à toute chose, et, dans les idées vulgaires, la musique doit avoir une origine comme toutes nos connaissances. La Genèse, ni les poètes de l'antiquité profane, ne parlent des inventeurs de cet art ; seulement, ils citent les noms de ceux qui ont fait les premiers instruments, Tubal, Mercure, Apollon et d'autres. Quant à l'origine de la musique, chacun l'a arrangée à sa fantaisie ; toutefois, l'opinion qui la place dans le chant des oiseaux a prévalu. Il faut avouer que c'est là une idée bizarre, et que c'est avoir une opinion bien singulière de l'homme que de lui faire trouver l'une de ses jouissances les plus vives dans l'imitation du langage de certains animaux. Non, non, il n'en est point ainsi ! l'homme chante comme il parle, comme il se meut, comme il médite, par une suite

de la conformation de ses organes et de la disposition de son âme. Cela est si vrai, que les peuples les plus sauvages et les plus isolés de toute communication avaient une musique quelconque quand on les a découverts, lors même que la rigueur du climat ne permettait point aux oiseaux de vivre dans le pays ou d'y chanter. La musique n'est, dans son origine, composée que de cris de joie ou de gémissements douloureux ; à mesure que les hommes se civilisent, leur chant se perfectionne ; et ce qui, d'abord, n'était qu'un accent passionné, finit par devenir une conception d'art. Il y a loin, sans doute, des sons mal articulés qui sortent du gosier d'une femme de la Nouvelle-Zemble aux fioritures de mesdames Malibran et Sontag ; mais il n'en est pas moins vrai que le chant mélodieux de celles-ci a pour premiers rudiments les sons mal articulés de celle-là. Au reste, il importe peu de savoir quelle a été l'origine de la musique : ce qui doit nous intéresser, c'est de savoir ce qu'elle est devenue dès qu'elle a mérité le nom d'art ; c'est de nous disposer à recevoir toutes les impressions de plaisir qu'elle peut nous donner, et d'en augmenter l'effet autant qu'il est en nous. C'est là ce qui mérite d'être examiné et recherché.

Par quels moyens la musique agit-elle sur les êtres organisés? question qui se répète souvent sous diverses formes, et dont la solution renferme tout le mécanisme de l'art. Toutefois, sans entrer dans tant de détails, chacun y répond selon son goût, en disant que c'est la *mélodie*, ou l'*harmonie*, ou enfin l'union de ces deux choses, mais sans expliquer, et peut-être même sans savoir exactement ce que c'est que la *mélodie* ou l'*harmonie*. J'essaierai de lever tous les doutes à cet égard ; mais auparavant je dois déclarer qu'il est un troisième moyen d'action que possède

la musique, et auquel on n'a point pensé : c'est l'*accent*, dont la présence ou l'absence est cause que la même mélodie, ou la même harmonie, produit ou ne produit point d'effet. J'expliquerai aussi en quoi il consiste.

CHAPITRE II.

De la diversité des sons et de la manière de les exprimer par des noms.

Il n'est personne qui n'ait remarqué que le caractère des voix de femmes ou d'enfants diffère entièrement de celui des voix d'hommes : les unes sont plus ou moins aiguës, les autres plus ou moins graves. Il y a une infinité d'intonations possibles entre le son le plus aigu des unes et le plus grave des autres. Chacune de ces intonations est un son distinct pour une oreille exercée. Toutefois, on conçoit que si l'on avait voulu donner un nom différent à chacun, cette multiplicité de noms, loin d'être un secours pour l'esprit, aurait inutilement chargé la mémoire ; mais les philosophes et les savans qui se sont occupés du soin de coordonner les sons d'une manière régulière, ayant remarqué qu'au-delà d'un certain nombre de sons rangés dans un certain ordre, ascendant ou descendant, les autres se reproduisent ensuite dans le même ordre, et n'ont avec les premiers d'autre différence que celle qui résulte d'une voix aiguë et d'une voix grave qui s'accordent ensemble, ils en ont conclu que les uns ne sont que la répétition des autres à une certaine distance qu'ils ont appelée *octave*. Par exemple : ayant désigné le premier son par *C*, le second par *D*, le troisième par *E*, etc., dans cet ordre, *C*, *D*,

E, F, G, A, H, ils recommençaient la seconde série par *c, d, e, f, g, a, h,* et la troisième par *cc, dd*, *ee*, etc.

On attribue communément l'invention des syllabes *ut*, *ré, mi*, *fa*, *sol*, *la,* dont on se sert aujourd'hui, à un moine italien nommé *Gui d'Arezzo*, qui les aurait tirées de l'hymne de Saint-Jean, dont les paroles sont :

Ut queant laxis, *re*sonare fibris,
*Mi*ra gestorum, *fa*muli tuorum,
*Sol*ve polluti, *la*bii reatum,
Sancte Joannes.

Mais dans une épître à un autre moine, Gui conseille seulement à son confrère de se souvenir de l'ancien chant de cette hymne, qui s'élevait d'une note sur chaqne syllabe *ut, ré, mi*, etc., pour trouver l'intonation de chaque degré de la gamme. Cinq siècles plus tard, un Flamand ajouta le nom de *si* aux six premiers, et compléta la série, après laquelle on dit *ut*, *ré mi*, *fa, sol, la, si,* deuxième octave, et ainsi de suite : troisième, quatrième, cinquième octaves. Vers 1640, Doni, savant musicien, substitua *do* à *ut*, comme plus doux à prononcer et à entendre dans la *solmisation* (1). Les Italiens, les Francais, les Espagnols et les Portugais ont adopté ces syllabes pour nommer les sons ; les Allemands et les Anglais ont conservé les lettres pour le même usage. La série des noms ou des lettres s'appelle la *gamme* (2).

Après avoir ainsi désigné les sons, on s'aperçut qu'il y en avait d'intermédiaires que l'oreille appréciait parfaite-

(1) Voyez ce mot au dictionnaire dans la IIe partie.

A l'égard du nom de la *gamme*, il vient de ce que la note la plus basse de l'échelle des sons était représentée par la troisième lettre de l'alphabet grec, appelée *gamma*. Ce gamma était le signe de *sol*.

(2) Voyez ce mot au dictionnaire, dans la IIe partie.

ment. Par exemple, on reconnut qu'entre les sons désignés par *ut* et *ré*, il y en avait un troisième également éloigné de *ut* et de *ré*. Pour ne pas multiplier les noms, on supposa que ce son est quelquefois *ut* élevé, et quelquefois *ré* abaissé. On appela *ut dièse*, l'*ut* élevé, et *ré bémol*, le *ré* abaissé, et l'on fit de même pour les sons intermédiaires de *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, etc. Cette opération a fait du mot *dièse* le synonyme d'*élevé*, et de *bémol* celui de *baissé*. Il est évident que tout cela n'est qu'une opération factice imaginée seulement pour plus de simplicité; car un son ne peut être modifié dans son intonation et ne peut se changer en un autre sans cesser d'exister. *Ut dièse* n'est donc plus un *ut*; mais les musiciens qui n'ont que de la pratique, et c'est le plus grand nombre, ayant attaché une idée de réalité aux signes représentatifs des sons, et voyant que les signes d'*ut* ou de *ré* ne changent pas, et qu'on y joint seulement les signes de l'élévation ou de l'abaissement, c'est-à-dire le *dièse* ou le *bémol*, ces musiciens, dis-je, se sont imaginé que *ut* est toujours *ut*, soit qu'on y ait joint un dièse ou qu'il n'y en ait point. De pareilles erreurs sont fréquentes dans la musique; elles ont jeté beaucoup d'obscurité sur l'exposé de ses principes.

Ut dièse étant intermédiaire entre *ut* et *ré*, ainsi que *ré* bémol, il semblerait que ces deux notes doivent être parfaitement à l'unisson; mais, suivant la théorie fondée sur le calcul des longueurs des cordes et les phénomènes de leur résonnance, il résulte que *ut* dièse n'est pas exactement le même son que *ré* bémol, et que leur différence est comme 80 : 81 dans certains cas, ou comme 125 : 128 dans d'autres. On donne le nom de *coma* à ces différences. Mais la difficulté de construire des instruments à clavier, tels que le piano ou l'orgue, qui eussent exprimé ces propor-

tions et l'embarras que de pareils instruments auraient causé dans l'exécution, ont fait imaginer d'accorder ces mêmes instruments en faisant sur la série totale de leurs sons la répartition de ces différences, afin qu'elles fussent moins sensibles à l'oreille. On a donné le nom de *tempérament* à cette opération. Tous les accordeurs la pratiquent par habitude, sans en connaître la théorie. On conçoit que par le tempérament on n'obtient qu'une justesse approximative; mais cette justesse suffit pour l'oreille dans l'usage ordinaire de la musique.

Si chacun était libre de nommer *ut* le premier son venu, *ré* le suivant, et ainsi de suite en s'élevant, il régnerait dans la musique une confusion extrême, et l'on ne pourrait s'accorder. Pour obvier à cet inconvénient, on a construit de petits instruments en acier ayant la forme d'une fourchette et produisant un son modèle qu'on appelle *diapason*, nom qui, par analogie, se donne à l'instrument lui-même. C'est sur ce son qu'on accorde tous les instruments et que les voix se règlent. En France, ce son est *la;* en Italie, c'est *ut* ou *do*. De là sont venues les expressions usitées dans les orchestres pour accorder les instruments entre eux; en France, on dit *donner le la;* en Italie, *suonar il do*. Le diapason n'est pas identiquement le même dans tous les pays; il a même subi diverses modifications dans le même lieu. Chaque théâtre de Paris avait autrefois le sien; celui de l'Opéra était le plus bas, et celui du théâtre italien le plus élevé. Il y a maintenant très peu de différence entre eux. Un diapason trop bas nuit à l'éclat de la sonorité, parce que les cordes des instruments ne sont pas assez tendues; un diapason trop élevé fatigue les voix.

L'usage du diapason n'est pas assez répandu. La plupart des pianos qu'on trouve dans les provinces de France

sont accordés trop bas. Les chanteurs qui s'accompagnent avec ces pianos habituent leurs voix à une sorte de paresse qu'ils ne peuvent vaincre quand ils doivent chanter au diapason.

CHAPITRE III.

Comment on représente les sons par des signes.

L'opération de l'esprit par laquelle l'homme a imaginé de représenter les sons de la parole par des signes sera éternellement un mystère ; mais, une fois parvenu à cette découverte, on conçoit qu'il n'a pas dû éprouver beaucoup de difficulté pour trouver les moyens d'exprimer les sons de son chant. Les Grecs et les Romains se servaient pour cela des lettres de leur alphabet diversement combinées ou tronquées; les Musulmans n'ont point de signes pour cet objet; les Chinois en possèdent qui sont compliqués et bizarres comme leur langue.

Après plusieurs siècles d'une lutte sans cesse renaissante contre les barbares du Nord, l'empire d'Occident fut vaincu et s'écroula; les arts périrent avec lui, et il n'en resta guère qu'un souvenir vague qui s'affaiblit insensiblement jusqu'au VIIIe siècle, où il se perdit complétement. La musique surtout, c'est-à-dire la musique des Grecs qui avait charmé Rome et l'Italie, fut absolument oubliée : il n'en resta dans l'Occident que ce que deux pères de l'Église (saint Ambroise et saint Grégoire) en avaient conservé pour le service divin. Les mélodies étaient si simples, ou plutôt si bornées, qu'il fallait peu de signes pour les écrire.

et ces signes ne se composaient que de quelques lettres de l'alphabet.

Mais pendant que les peuples latins faisaient usage de ces signes, les Lombards et les Goths, dont la domination s'était établie en Italie, en apportaient d'autres d'un système bien différent, car ceux-ci ne représentaient pas seulement des sons isolés, mais des collections de sons, et même des phrases entières. Les grandes bibliothèques renferment des manuscrits où l'on trouve ces signes appliqués aux chants de l'Église, ce qui a permis de les déchiffrer en les comparant avec les mêmes chants notés par les signes de la musique latine.

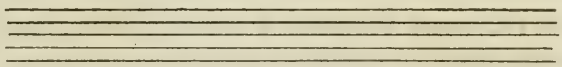
Il est au reste remarquable que les peuples de l'Orient, qui ont songé à représenter les sons par des signes, n'ont compris l'usage de ceux-ci que comme des moyens d'exprimer des collections de sons en un seul signe, au lieu de les décomposer dans leurs éléments les plus simples. Cette singularité doit être attribuée à leur goût pour les ornements multipliés dans leurs mélodies, qui auraient rendu la lecture de la musique fort difficile, si l'on n'eût trouvé le moyen de représenter plusieurs sons par un seul signe. Les signes qui sont encore en usage dans la musique des églises grecques de l'Orient sont de cette espèce; on en a faussement attribué l'invention au moine Jean de Damas.

Il serait difficile de fixer aujourd'hui l'époque précise où les notes du plain-chant, d'où la notation moderne a tiré son origine, ont été imaginées; on en trouve des exemples dans des manuscrits de la première moitié du XIe siècle; mais rien ne prouve qu'ils n'ont pas été inventés dans un temps plus reculé. Au reste, il est bon de remarquer qu'à cette époque il n'y avait pas de système uniforme de signes pour écrire la musique. Chaque maître avait le sien; il le

transmettait à ses élèves, et l'on ne pouvait guère passer d'un canton dans un autre sans être obligé d'en étudier un nouveau.

Quoi qu'il en soit, le système des notes du plain-chant, tel qu'on le voit dans les livres de l'église, finit par devenir général, et servit de base à la notation qui est maintenant adoptée par toutes les nations européennes. Des améliorations successives en ont fait insensiblement une chose toute différente de ce qu'elle fut dans l'origine. Je vais essayer d'en donner des notions exactes avec le plus de concision qu'il me sera possible.

La collection des signes de la musique s'appelle *la notation*. On la divise en deux espèces : la première renferme les signes d'*intonation*, la seconde les signes de *durée*. Les uns et les autres sont d'une utilité indispensable; car il ne suffit pas de reconnaître à l'inspection d'un signe le son qu'il représente, il faut encore en connaître la durée et pouvoir la mesurer. Ces signes se disposent sur un papier spécialement préparé pour cet objet, et qu'on appelle *papier de musique*. La préparation consiste à tracer horizontalement des réunions de cinq lignes parallèles qu'on nomme *portées*, et qui sont figurées de cette manière (1) :



C'est sur ces lignes, ou dans les intervalles qu'elles laissent entre elles, que se placent les signes de la notation. J'ai dit que ceux-ci se divisent en deux espèces, les signes

(1) Il y a du papier de musique qui contient dix portées dans chaque page, d'autre douze, quatorze, seize et même davantage. On appelle *papier à la française* celui qui est de hauteur, et *papier à l'italienne* le papier d'une largeur oblongue.

d'intonation et ceux de durée. Les signes d'intonation sont de deux sortes : on donne le nom de *clefs* aux uns, et celui de *notes* aux autres.

La diversité des voix a donné naissance aux clefs, qui, placées au commencement des portées, indiquent que ce qui y est écrit appartient à telle ou telle voix. Le signe des voix ou des instruments aigus s'appelle *clef de sol;* il est fait ainsi 𝄞. On le met ordinairement sur la deuxième ligne de la partie inférieure de la portée, ce qui indique que le signe du son appelé *sol* se met sur cette ligne. On donne le nom de *clef de fa* au signe des voix ou des instruments graves ; en voici la forme 𝄢. Sa position ordinaire est sur la quatrième ligne en partant du bas de la portée ; elle indique que *fa* est sur cette ligne. Le signe des voix et des instruments intermédiaires se nomme clef d'*ut ;* mais comme il y a plusieurs nuances d'élévation ou de gravité parmi ces voix, on exprime ces nuances en plaçant ce même signe sur des lignes différentes. La clef d'*ut* est faite ainsi 𝄡 : elle donne son nom à la note qui se trouve sur la ligne où elle est placée.

Les diverses qualités de voix peuvent se réduire à quatre : 1° les voix aiguës de femmes ; 2° les voix graves de femmes; 3° les voix aiguës d'hommes ; 4° les voix graves d'hommes. La voix aiguë de femme se nomme *soprano* ou *dessus ;* la voix intermédiaire du même sexe, *mezzo soprano* ou *second dessus ;* la voix grave, *contralto ;* la voix aiguë d'homme s'appelle *ténor ;* la voix grave, *basse*. On appelle *bariton* la voix intermédiaire du ténor et de la basse. Les voix aiguës d'hommes étant naturellement, et par l'effet de leur conformation, plus graves d'une octave que les voix aiguës de femmes, on pourrait se servir de la même clef, c'est-

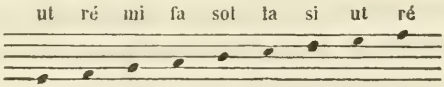
à-dire de la clef de *sol*, pour toutes deux, laissant à la nature le soin d'opérer la différence d'octaves. Quant au *contralto* ou voix grave de femme, qui est à l'octave supérieure de la basse, on pourrait, par les mêmes motifs, écrire sa partie avec la clef de *fa*. A l'égard des instruments qui, dans l'orchestre, remplissent les fonctions des voix intermédiaires, on pourrait aussi les réduire à cette simplicité, en indiquant les différences d'octaves par un signe simple tel qu'un — qui barrerait les clefs de *sol* ou de *fa*.

Mais s'il est possible de supprimer les clefs d'*ut* dans l'usage ordinaire, ces mêmes clefs sont d'un grand secours dans certains cas dont je parlerai plus loin (1); et, dans l'obligation où l'on est d'en faire usage dans ces occasions, il est nécessaire de se les rendre familières, et conséquemment de s'en servir habituellement. De là vient que la complication résultant de la multiplicité des clefs s'est conservée jusqu'aujourd'hui, quoiqu'on ait reconnu l'avantage qu'il y aurait d'ailleurs à la faire disparaître.

Les clefs ne sont que des signes généraux qui indiquent le genre de voix ou d'instrument qui doit exécuter la musique qu'on a sous les yeux; les notes sont les signes particuliers de chaque son. Toutefois, il ne faut pas croire qu'il soit nécessaire d'avoir un signe d'une forme particulière pour chacun de ces sons; une pareille multiplicité jetterait l'esprit dans la confusion et fatiguerait la mémoire sans utilité. Ce n'est point la forme de la note qui détermine l'intonation, mais la place qu'elle occupe sur la portée. Pour remplir cet objet, un point placé sur la ligne ou dans l'espace suffirait.

(1) Voyez ch. IV, page ~~28~~ 32.

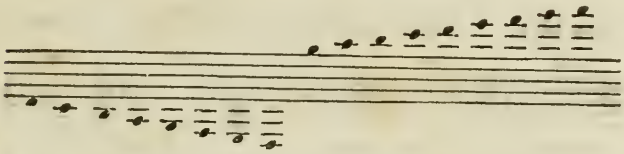
La note placée sur la ligne inférieure de la portée représente un son comparativement plus grave que celles qui occupent d'autres positions sur cette même portée ; ainsi la note qui est dans l'espace entre la première et la deuxième ligne exprime un son plus élevé que celle qui est sur la première ; la note placée sur la deuxième ligne représente une intonation encore plus élevée : il en est de même de toutes les autres positions à mesure qu'on s'élève sur la portée. Si donc on appelle *ut* la note de la première ligne, on donne le nom de *ré* à celle qui occupe l'espace entre la première et la seconde ligne, celui de *mi* à la note qui est posée sur la deuxième ligne, et ainsi des autres, comme on le voit dans l'exemple suivant :



On conçoit qu'une voix ou un instrument qui serait borné à un si petit nombre de sons n'offrirait que de faibles ressources au chanteur ou à l'instrumentiste ; aussi n'en est-il point qui soient retenus dans des limites si étroites. Les instruments surtout dépassent tous de beaucoup l'étendue de la portée de cinq lignes. Mais si l'on était obligé de composer la portée d'autant de lignes permanentes qu'il en faudrait pour embrasser l'étendue de certains instruments, une sorte de labyrinthe inextricable résulterait de cette multitude de lignes, et l'œil le plus clairvoyant ne parviendrait pas à distinguer une seule note sans un travail pénible (1). Le moyen dont on se sert pour éviter cet incon-

(1) Cet inconvénient a existé autrefois dans la musique instrumentale, et particulièrement dans la musique d'orgue du XVIe et du XVIIe siècle. De là vient que les ouvrages des grands organistes de cette époque sont illisibles pour la plupart des musiciens.

vénient est ingénieux. Il consiste à ajouter des fragments de lignes à la portée, soit au-dessus, soit au-dessous, au fur et mesure des besoins, et à les supprimer lorsqu'ils cessent d'être utiles. Ces fragments ne se confondent pas avec la portée, et se détachent sensiblement pour l'œil ; on peut en juger par l'exemple suivant :

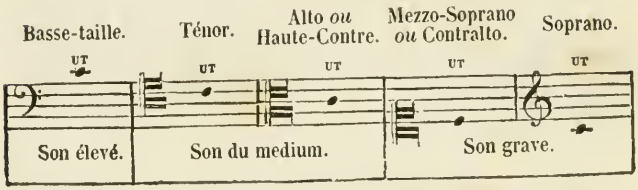


Toute note placée sur la même ligne que la clef qui est au commencement de la portée prend le nom de cette clef et sert de point de comparaison pour nommer toutes les autres notes. Ainsi, lorsque la clef de *sol* se trouve au commencement d'une portée sur la seconde ligne, la note placée sur cette ligne s'appelle *sol,* et toutes les autres se nomment d'après celle-là. S'il s'agit d'une clef de *fa* posée sur la quatrième ligne, *fa* se trouve sur cette ligne ; il en est de même des autres. On conçoit d'après cela que le nom des notes est éventuel et ne peut se déterminer d'une manière invariable. La différence des voix qui a donné lieu à la multiplicité des clefs est la cause première de ces variations.

Mais si la position des notes est variable, il n'en est pas de même de leur intonation, laquelle se règle d'après le son modèle qu'on nomme *diapason* en français, et *corista* en italien. Ainsi une note donnée, que nous nommerons *ut*, par exemple, ne peut avoir qu'une intonation, quelle que soit sa position sur la portée. La seule différence qu'il y aura dans les diverses positions de cet *ut* et dans sa sono-

rité, c'est qu'il pourra appartenir aux limites aiguës d'une voix, telle que la *basse-taille*, au milieu ou *medium* d'une autre, comme le *ténor*, et aux limites graves d'une troisième, qui sera le *soprano*.

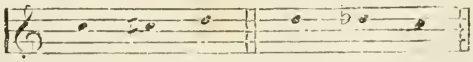
Exemple d'une intonation identique appartenant à des voix diverses :



Jusqu'ici l'on a vu comment on représente la suite des sons qu'on appelle *ut, ré, mi, fa, sol, la, si;* mais on n'a point encore aperçu les signes des sons intermédiaires auxquels on donne le nom de *dièse* et de *bémol*. Le dièse est fait ainsi ♯; le bémol a cette forme ♭.

Toutes les lignes et tous les espaces étant occupés par les notes qui représentent *ut, ré, mi,* etc., il ne reste point de place sur la portée pour les sons intermédiaires; mais comme on suppose dans le langage ordinaire que les noms de *ut dièse* ou de *ré bémol* sont suffisants pour exprimer l'idée du son intermédiaire de *ut* et de *ré*, on est convenu aussi que le ♯ mis avant la note *ut*, ou le ♭ placé avant *ré*, suffisent pour représenter aux yeux ce son intermédiaire.

Exemples :



Lorsqu'il s'agit de détruire l'effet du dièse ou du bémol,

on se sert d'un autre signe qu'on nomme *bécarre*, et dont voici la forme ♮. Le bécarre se met à côté de la note qui était précédée d'un dièse ou d'un bémol, et devient l'équivalent de ces phrases : *le dièse est ôté*, ou bien *il n'y a plus de bémol*. C'est en quelque sorte un signe sténographique.

On donne le nom de *ton* à la différence de deux sons comme *ut* et *ré;* la différence de l'un de ces sons et de l'intermédiaire, représenté par un dièse ou un bémol, s'appelle *demi-ton*. Le demi-ton est le plus petit intervalle que l'oreille d'un Européen puisse apprécier avec justesse.

Par une singularité remarquable, la distance qui se trouve entre les sons *ut* et *ré* n'est point égale entre tous les sons de la gamme, en sorte que le son intermédiaire ne se trouve point entre *mi* et *fa*, ni entre *si* et *ut* (1). La différence entre ces notes n'est que d'un demi-ton. Une suite de sons faite sur le modèle de celle-ci, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, s'appelle une succession *diatonique;* si on y introduit les sons intermédiaires, comme *ut*, *ut* ♯, *ré*, *ré* ♯, *mi*, etc., on lui donne le nom de succession *chromatique*. On disait autrefois de la musique qu'elle était *dans le genre diatonique*, quand on y rencontrait peu de sons intermédiaires, et qu'elle appartenait au *genre chromatique*, lorsque ces sons y dominaient : on ne se sert plus de ces expressions depuis que l'art musical s'est enrichi d'une foule de combinaisons qui résultent du mélange continuel des deux genres. Quelques airs anciens, quelques mélodies simples peuvent donner l'idée du genre diatonique; le genre

(1) Je ne parle point ici de la différence supposée entre le ton majeur *ut*, *ré*, et le ton mineur *ré*, *mi*, parce qu'elle n'existe que dans la théorie des mathématiciens, théorie fausse, comme on le verra plus loi

chromatique est fréquemment employé dans la musique moderne : il en est le caractère distinctif. On y trouve aussi quelquefois un autre genre qu'on nomme *enharmonique*, mais l'emploi de celui-ci est plus rare. J'expliquerai ailleurs en quoi il consiste.

Les mots *diatonique* et *chromatique*, qui ont passé de la langue grecque dans les langues modernes, n'ont qu'une signification impropre dans celles-ci ; car *diatonique* vient de *dia*, par, et *tonos*, ton (1) ; or, il n'est pas vrai que la musique procède uniquement par *tons* dans la musique moderne, puisqu'il y a deux demi-tons dans toutes les gammes, comme de *mi* à *fa*, et de *si* à *ut*, dans la gamme d'*ut*. Cela se verra clairement dans le chapitre suivant. L'expression est peut-être plus juste dans *chromatique*, mais elle manque de clarté. *Chromatique* vient du mot grec *chrôma*, qui signifie *couleur* : c'est qu'en effet cette suite de demi-tons colore la musique, mais seulement dans le sens figuré.

CHAPITRE IV.

De la différence des gammes; des noms qu'on leur donne, et de l'opération qu'on appelle Transposition.

La gamme *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut,* est disposée de manière qu'il y a un ton entre *ut* et *ré*, un autre ton entre *ré* et *mi*, un demi-ton de *mi* à *fa*, un ton entre *fa* et *sol*, un ton entre *sol* et *la*, un ton entre *la* et *si*, un demi-

(1) Cette étymologie est généralement adoptée; cependant il est plus vraisemblable que la véritable étymologie est le mot grec *diatonos*, qui signifie *tendu*, c'est-à-dire dont les intervalles sont, en général, plus grands que des demi-tons.

ton de *si* à *ut;* au résumé, elle présente une suite de deux tons, un demi-ton, trois tons et un demi-ton.

Si l'on voulait disposer la gamme de cette manière, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, *ré*, l'ordre des tons et des demi-tons serait interverti ; car il y aurait un ton entre *ré* et *mi*, un demi-ton de *mi* à *fa*, un ton entre *fa* et *sol*, un ton entre *sol* et *la*, un ton entre *la* et *si*, un demi-ton de *si* à *ut*, et un ton de *ut* à *ré;* au résumé, on aurait une suite composée d'un ton, un demi-ton, trois tons, un demi-ton, un ton. On fait disparaître cette irrégularité en substituant *fa dièse* à *fa*, et *ut dièse* à *ut*. De cette manière, on a un ton de *ré* à *mi*, un ton de *mi* à *fa* ♯, un demi-ton de *fa* ♯ à *sol*, un ton de *sol* à *la*, un ton de *la* à *si*, un ton de *si* à *ut* ♯, un demi-ton d'*ut* ♯ à *ré*, et la gamme est composée de la manière suivante :

ré, mi, fa ♯, *sol*, *la*, *si*, *ut* ♯, *ré;*

ce qui présente une suite de deux tons, un demi-ton, trois tons, un demi-ton, comme dans la gamme qui commencé par *ut*.

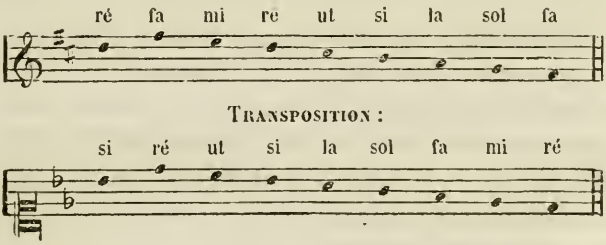
En opérant de la même manière, et en conservant l'ordre des tons et des demi-tons, on peut commencer la gamme par toutes les notes, même par les sons intermédiaires, et avoir autant de gammes régulières qu'il y a de sons dans l'étendue d'une octave. On donne à chaque gamme le nom de la note par où elle commence ; mais au lieu de dire la gamme de *ré*, de *mi* bémol, de *fa*, on dit la gamme du *ton de ré*, du *ton de mi bémol*, du *ton de fa*, et l'on appelle symphonie en *ré*, sonate en *mi bémol*, ouverture en *fa*, les morceaux qui sont écrits avec les sons qui appartiennent aux gammes de *ré*, de *mi* ♭ ou de *fa*.

On vient de voir que le mot *ton* a une autre acception que celle qui exprime la distance d'une note à une autre, et

qu'il signifie aussi certaines dispositions de sons. *Le ton de ré* est une expression qui indique que les sons ont la disposition convenable pour une gamme qui commence par *ré*. Ce double emploi d'un mot est une défectuosité de la langue musicale. Il y en a plusieurs autres. Trompées par ces mots : *le ton d'ut, le ton de mi bémol, le ton de sol*, etc., les personnes qui ne sont pas musiciennes se sont persuadées que *ton* est synonyme de *son*, et elles disent *un ton fort*, *un ton moelleux*, *un ton criard*, au lieu d'*un son fort*, *un son moelleux*, *un son criard* : ces expressions sont impropres.

Toutes les voix n'ayant pas la même étendue, il arrive souvent qu'un morceau qui est convenable pour certaines personnes contient des sons trop aigus ou trop graves pour d'autres; mais il plaît, on voudrait le chanter, et l'on ne trouve d'autre moyen d'y parvenir qu'en le baissant s'il est trop haut, ou en l'élevant s'il est trop bas, c'est-à-dire qu'en substituant, dans le premier cas, la gamme d'*ut* à la gamme de *ré*, ou la gamme de *ré* à celle de *mi bémol ;* et dans l'autre, qu'en faisant le contraire, c'est-à-dire en substituant une gamme plus élevée à celle du ton dans lequel le morceau est écrit. Cette opération s'appelle *transposition*. Les personnes qui ne savent pas la musique transposent naturellement et sans le remarquer, en plaçant l'air qu'elles chantent dans la position la plus favorable à leur voix ; mais l'opération de l'instrumentiste qui accompagne un morceau *transposé* est beaucoup plus compliquée, car elle consiste à jouer d'autres notes que celles qui sont écrites, ce qui exige une attention soutenue et beaucoup de présence d'esprit, surtout si l'instrument est un piano, car il faut faire une double opération pour la musique de la main droite et pour celle de la main gauche.

On conçoit que s'il fallait faire un calcul pour chaque note, pour chaque dièse, bémol ou bécarre, afin de découvrir ce qu'il faut leur substituer, dans la transposition, l'esprit le plus prompt pourrait éprouver de grands embarras, à cause de la rapidité de l'exécution ; mais il est un moyen de simplifier cette opération : il consiste à supposer une autre clef que celle qui est placée au commencement des portées, et à choisir celle qui correspond au ton dans lequel on veut transposer. Par exemple, si le morceau est dans le ton de *ré*, écrit avec la clef de *sol*, et si l'on veut transposer en *si* bémol, on substitue par la pensée la clef d'*ut* sur la première ligne à la clef de *sol*, on suppose deux bémols à côté de la clef, et la transposition se trouve faite, comme on peut le voir par l'exemple suivant :



c'est particulièrement à cet usage que sert la multiplicité des clefs.

La transposition est une des plus grandes difficultés de la musique, considérée sous le rapport de la pratique : elle exige une aptitude particulière que des lecteurs, d'ailleurs habiles, n'ont pas toujours. C'est pour aplanir ces difficultés qu'on a imaginé de faire des pianos qui opèrent la transposition d'une manière mécanique ; on les nomme

pianos transpositeurs (1). Cette invention, bien qu'assez commode, a eu cependant peu de succès.

Les éditeurs de musique, dans le but de rendre plus facile aux amateurs la pratique de cet art, transposent souvent les morceaux les plus en vogue pour les mettre à la portée des divers caractères de voix, et pour dispenser l'exécutant de l'opération de la transposition ; mais comme ils ne peuvent transposer toute sorte de musique, il est utile de savoir faire soi-même cette opération.

CHAPITRE V.

En quoi consiste la tonalité. — La diversité des tonalités a pour base des conceptions différentes de gammes.

L'opération par laquelle on rend uniforme la disposition des tons et des demi-tons dans les gammes de la musique actuelle des Européens et des peuples du nouveau monde qui en sont issus, dont on a vu l'exposé dans le chapitre précédent, n'a pas été dans l'antiquité, et n'est pas même aujourd'hui dans certaines contrées, la base du système de la musique qui y est en usage.

Les quatre tribus helléniques qui succédèrent aux Pélasges, et furent la souche du peuple grec, à savoir, les Doriens, les Éoliens, les Lydiens et les Phrygiens, avaient chacune une gamme particulière appelée *mode*. Plus tard,

(1) On s'est servi de divers procédés pour opérer la transposition mécanique, mais les premiers pianos transpositeurs qui ont été en usage en France sont ceux de MM. Roller et Blanchet, facteurs à Paris. M. Pfeiffer a perfectionné leur invention en bornant cette opération à la pression d'une pédale.

les Grecs réunirent ces différents modes et les modifièrent pour en former le système général de leur musique. Environ quatre cents ans avant l'ère chrétienne, le mode lydien était celui-ci :

ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut;

le mode phrygien :

ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré;

le mode dorien :

mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi;

enfin le mode éolien :

fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa.

Ce n'est point ici le lieu d'examiner comment ces modes changèrent ensuite de noms, par quelles modifications le phrygien devint le dorien, en abaissant d'un demi-ton la septième note, tandis que le dorien devenait le phrygien en élevant d'un demi-ton la deuxième note; et comment l'éolien devenait le lydien, etc. Nous ne parlerons pas non plus de certaines autres transformations des modes qui s'opérèrent dans des temps plus rapprochés de nous, et nous nous bornerons à faire remarquer que les quatre gammes qu'on vient de voir ont une organisation telle, que les demi-tons *mi-fa* et *si-ut* occupent des positions différentes dans chacune, comme on peut le voir ici, où les demi-tons sont marqués par ce signe ⌒

ut, ré, mi⌒fa, sol, la, si⌒ut;
ré, mi⌒fa, sol, la, si⌒ut, ré;
mi⌒fa, sol, la, si⌒ut, ré, mi;
fa, sol, la, si⌒ut, ré, mi⌒fa.

Tel était donc le principe de la formation des modes de

la musique des Grecs, que la diversité du placement des demi-tons faisait toute la différence des gammes. Les résultats de ce principe dans la pratique de l'art constituait ce qu'on appelle la *tonalité grecque*, de même que la similitude du placement des demi-tons dans les gammes diverses de notre musique actuelle est le principe de la *tonalité moderne*.

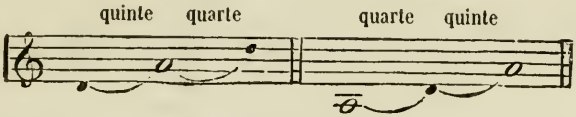
Au temps où le célèbre astronome Ptolémée écrivait sur le système de la musique des Grecs orientaux, c'est-à-dire vers l'an 139 de l'ère chrétienne, ce système renfermait les sept gammes suivantes :

1. *la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la ;*
2. *si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si;*
3. *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut ;*
4. *ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré ;*
5. *mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi ;*
6. *fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa ;*
7. *sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol.*

Or, les premiers chrétiens qui songèrent à régler le chant de leurs hymnes adoptèrent ce système en le modifiant. Leur chant ayant, dans chaque gamme, une note qui en était le point d'appui ou de repos, et une autre qui était répétée fréquemment, les premiers auteurs du chant de l'Église appelèrent *finale* la première de ces notes, et *dominante* l'autre. Un mode ou ton quelconque de ce chant se trouva dès lors caractérisé par les limites de la gamme, par la *finale* et par la *dominante*.

Il semblerait, d'après ce qui vient d'être dit, qu'il ne devrait y avoir que sept modes ou tons dans le chant de l'Église, appelé *plain-chant*, comme il y a sept modes dans

le système de Ptolémée, n'y ayant que sept sons différents dans la gamme diatonique par lesquels on peut commencer chacune des dispositions des demi-tons ; mais les anciens réformateurs du plain-chant ayant remarqué que les formes les plus fréquentes des mélodies sont renfermées dans l'espace d'une quinte ou dans celui d'une quarte, divisèrent chaque octave ou échelle en une quinte et une quarte, plaçant la quarte au-dessous ou au-dessus de la quinte, de cette manière :



Les notes noires sont la finale du ton dans ces deux dispositions, qui ne représentent que la même gamme. La première disposition est appelée *authentique ;* la seconde, *plagale*. Or, chacune des sept gammes, variées par la position différente des demi-tons, pouvant être disposée de deux manières par une opération semblable à ce qui précède, il suit de là que les gammes, au lieu d'être bornées au nombre de sept, comme dans le système grec exposé par Ptolémée, furent portées à quatorze ; car la gamme qui commence par *la* et qui a sa finale sur cette note, n'est pas la même qui, dans le plain-chant, commence par *la* et a sa finale sur *ré*, comme dans la seconde disposition précédente. Tel fut originairement le système de la *tonalité du plain-chant*.

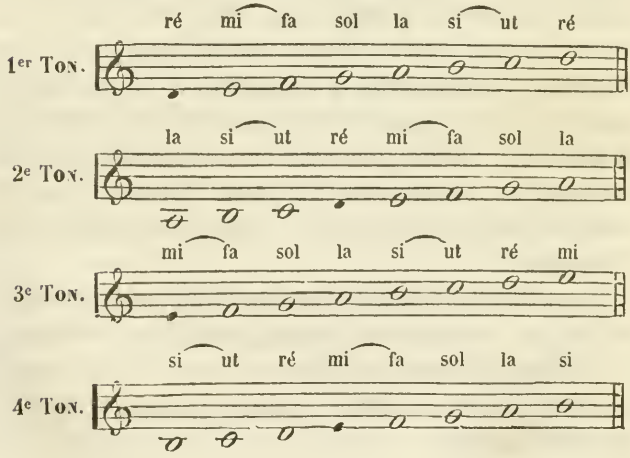
Cependant, ce système ayant paru trop compliqué dans la pratique, le pape saint Grégoire, vers la fin du VIe siècle, ou quelque autre père de l'Église qui vécut peu de temps avant lui, ne prit du dernier système grec que les quatre dernières gammes :

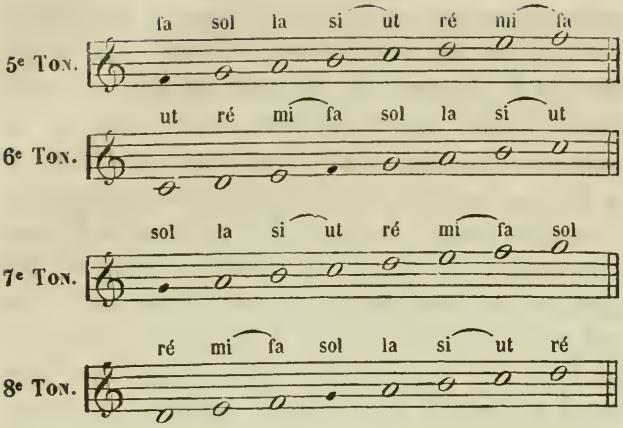
ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré;
mi, fa, sol, la, si, ut, ré, mi;
fa, sol, la, si, ut, ré, mi, fa;
sol, la, si, ut, ré, mi, fa, sol;

dont il fit les *modes authentiques;* et, y appliquant l'opération de la quarte en-dessous de la quinte, qui vient d'être expliquée, il en tira les quatre gammes plagales que voici :

la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la;
si, ut, ré, mi, fa, sol, la, si;
ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut;
ré, mi, fa, sol, la, si, ut, ré.

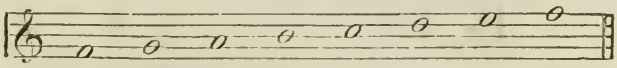
Ces huit gammes sont les formules de ce qu'on appelle *les huit tons* du plain-chant, et ces tons sont disposés dans l'ordre suivant :





Si l'on a bien compris cet exposé du système de la tonalité ancienne et celui de la musique moderne qui précède, il sera hors de doute que ces deux tonalités sont absolument différentes, et qu'elles ne peuvent produire des effets identiques dans la pratique de l'art. En général, toute musique est le produit de sa tonalité, c'est-à-dire de l'arrangement et des rapports de sons établis dans sa gamme, ou dans ses gammes s'il en a plusieurs. Or, indépendamment des deux systèmes de tonalités qui viennent d'être expliqués, il en est d'autres chez certains peuples d'où dépendent les effets originaux qu'on y remarque.

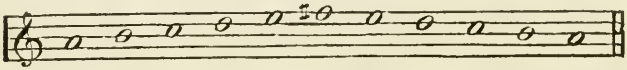
Ainsi, il existe à la Chine et dans l'Inde une gamme majeure disposée de cette façon :



Cette gamme, qui est analogue à celle de l'ancien mode éolien des Grecs, et au cinquième ton primitif du plain-chant, diffère de la nôtre en ce que le premier demi-ton,

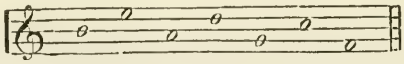
au lieu d'être placé entre le troisième degré et le quatrième, comme il est dans notre gamme, se trouve entre le quatrième et le cinquième, ce qui établit une différence complète de tonalité qui choque notre oreille, tandis que la gamme des Européens paraît insupportable aux Chinois (1). La différence qui existe entre les résultats de la gamme de ce peuple et ceux de la gamme du cinquième ton du plain-chant consiste en ce que les Chinois l'appliquent telle qu'elle est dans leur musique, tandis que l'on abaisse d'un demi-ton la quatrième note de la gamme du plain-chant, afin d'éviter la fausse relation qui se trouve entre cette note et la première de la gamme, opération qui assimile cette gamme à celle du ton de *fa* de la tonalité moderne.

Les Irlandais ont une gamme mineure qui est fort singulière; elle n'a que six notes, disposées de cette manière :



Le défaut logique de cette gamme est de même nature que celui de la précédente, car il consiste en une relation

(1) L'abbé Roussier a essayé de démontrer dans son *Mémoire sur la musique des anciens*, et dans ses *Lettres à l'auteur du Journal des beaux-arts et des sciences*, etc., que cette gamme est naturelle, parce qu'elle est le produit d'une progression régulière de quartes ascendantes et de quintes descendantes, telle que :



Ces sortes de régularités ont quelque chose de séduisant pour l'esprit, mais ne prouvent rien quant à l'affinité métaphysique des sons. Cette gamme choquera toujours l'oreille d'un musicien européen, parce qu'il s'y trouve une fausse relation entre le quatrième son, le premier et le huitième.

fausse entre le troisième et le sixième son, ce qui n'a pas lieu dans la gamme des autres nations européennes.

Les gammes dont il vient d'être parlé sont divisées comme la gamme de la musique française, italienne, allemande, etc., par tons et demi-tons ; elles ne diffèrent de celle-ci que par la disposition de ces tons et demi-tons ; mais il est des peuples orientaux, tels que les Arabes, les Turcs et les Persans, dont les instruments sont construits sur une échelle d'intervalles divisés par tiers ou par quarts de tons. Chez les anciens habitants de l'Inde, non seulement les sons des gammes ne répondaient pas exactement aux tons et demi-tons de notre musique, mais l'intonation de ces sons était même variable, et devait être tantôt élevée, tantôt baissée. De pareils intervalles et de semblables divisions d'échelles musicales ne peuvent être appréciables que par des organes habitués à leur effet par l'éducation ; la sensation qu'ils produisent sur l'oreille d'un Européen est celle de sons faux et de successions désagréables, tandis que les Arabes, les Hindous, y trouvent du plaisir et sont affectés de sensations pénibles à l'audition de notre musique.

CHAPITRE VI.

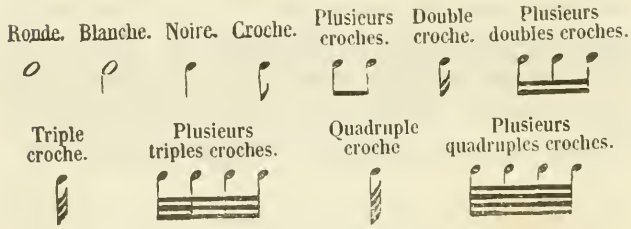
De la durée des sons et du silence en musique ; comment on la représente par des signes, et comment on la mesure.

Les alphabets de toutes les langues n'ont qu'un objet : celui de représenter des sons. L'alphabet musical est plus compliqué, car il faut que ses signes d'intonations se combinent avec ceux de durée, et même que les notes indiquent les deux choses à la fois. Cette complication est la

cause principale de la difficulté qu'on éprouve à lire la musique.

Il est évident que tous les sons qui entrent dans la composition de la musique n'ont pas la même durée ; il y a beaucoup de nuances dans leur longueur ou leur brièveté.. Les notes étant destinées à représenter les sons, on a dû modifier leur forme afin qu'elles pussent exprimer aussi les différences de leurs durées (1). Dans ce but, on a supposé une unité de durée qu'on a appelée *ronde ;* la moitié de cette durée a reçu le nom de *blanche ;* le quart, celui de *noire ;* le huitième a été appelé *croche ;* le seizième, *double croche ;* le trente-deuxième, *triple croche*, et le soixante-quatrième, *quadruple croche.*

Figures de ces signes de durée :

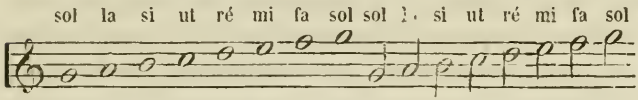


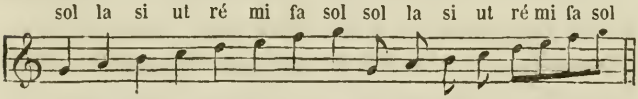
Remarquez que les noms de *doubles croches*, *triples croches* et *quadruples croches* expriment précisément le contraire de l'idée qu'on y attache ; car loin de doubler, de tripler ou de quadrupler la valeur de la note, la double,

(1) Si j'avais à exposer d'une manière philosophique les principes de la mesure du temps dans la musique, je procéderais d'une autre manière que je ne le fais ici ; mais je ne dois pas oublier que l'objet de ce livre n'est pas de faire remarquer les défauts de la partie technique de l'art. Il est plus utile de faire connaître comment elle est faite.

la triple et la quadruple croche n'en sont que des fractions. L'origine de ces fausses dénominations se trouve dans le double, le triple et le quadruple crochet qui termine la partie inférieure de la note. Les Allemands disent avec plus de raison *demi-croche, quart de croche, huitième de croche.*

Quelle que soit la forme de la note et de la durée qu'elle représente, l'intonation ne varie pas, et le nom de la note reste le même, comme on le verra par les exemples suivants :

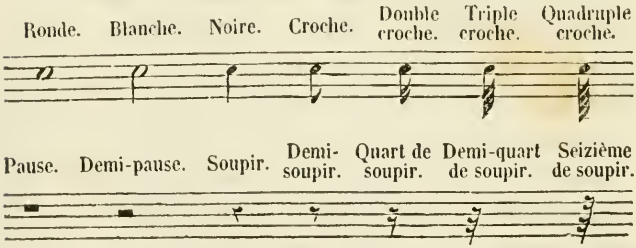




Toutes les figures de notes qu'on vient de voir sont destinées à représenter des durées de sons qui sont dans les proportions de 1 à 2, 1 à 4, 1 à 8, etc., ou $\frac{1}{2}$ à 1, $\frac{1}{4}$ à 1, $\frac{1}{8}$ à 1, etc., c'est-à-dire qui sont deux fois, quatre fois, huit fois plus longues que d'autres, ou qui n'en sont que la moitié, le quart, le huitième. Mais il y a de certaines durées de sons qui sont trois fois, six fois, douze fois plus longues que d'autres, ou qui n'en sont que le tiers, le sixième, le douzième, etc. On a imaginé de représenter les premières par une figure quelconque de note suivie d'un point, en sorte que le point augmente la durée de ces notes de la moitié. Ainsi la ronde pointée a la même durée que trois blanches, ou six noires, ou douze croches, etc.; la blanche pointée est dans la même proportion à l'égard des noires, croches ou doubles croches, et ainsi des autres. Il

suit de là que la blanche n'a que le tiers de la valeur de la ronde pointée, que la noire n'en représente que la sixième partie, la croche un douzième, etc. Quelquefois enfin les sons se trouvent, à l'égard de certains autres, dans la proportion de 2 à 3. On donne le nom de *triolets* à ceux qui sont dans la proportion de 3 à 2, et l'on indique leur qualité en plaçant un 3 au-dessus des notes qui les représentent.

Les sons et leur durée ne sont pas les seuls éléments de la musique ; le silence plus ou moins long y joue aussi un rôle fort important. La nécessité de le soumettre à des règles de proportion a fait imaginer de le diviser comme les figures de notes, et de le représenter par des signes analogues. On avait pris la ronde pour unité de durée d'un son; on représenta le silence d'une durée correspondante par une *pause ;* la moitié de ce temps fut appelée *demi-pause ;* le quart, *soupir ;* le huitième, *demi-soupir ;* le seizième, *quart de soupir*. Tous ces signes de silence ont une valeur égale à celle des diverses figures de notes. En voici le tableau :



On conçoit que la ronde avec un point se représente par une pause suivie d'une demi-pause; la blanche pointée, par une demi-pause suivie d'un soupir, et ainsi du reste.

Ces différentes proportions de durées relatives de sons

et de silences sont susceptibles de beaucoup de combinaisons. L'œil le plus exercé éprouverait quelque difficulté à les discerner, si l'on n'avait imaginé de les séparer de distance en distance par des barres qui traversent perpendiculairement la portée. On donne le nom de *mesure* à l'espace qui se trouve compris entre deux barres de séparation. Au moyen des barres, l'œil isole facilement chaque mesure de cette multitude de signes, pour n'en considérer que le contenu. La somme totale de ce contenu doit être d'une durée uniforme dans toutes les mesures; mais cette durée peut être à volonté égale à la valeur d'une ronde, ou d'une blanche, ou d'une blanche pointée, etc.

On rend aussi plus facile la lecture de ce qui est contenu dans chaque mesure, en divisant celle-ci par parties égales qu'on nomme *temps*, et qu'on indique par des mouvements de la main. Cette division peut se faire en deux, trois ou quatre parties; le compositeur fait connaître à cet égard son intention par un signe qu'il place au commencement de chaque morceau. Si la division doit se faire en deux temps, le signe est un ₵; si c'est en trois temps, le signe est 3 ou $\frac{3}{4}$; enfin, s'il faut diviser la mesure en quatre temps, le signe indicateur est C. A l'inspection du signe, les musiciens disent que la mesure est à deux, à trois ou à quatre temps.

Remarquez qu'on trouve encore ici un exemple de la pauvreté de la langue musicale; car on donne le nom de *mesure* à des choses absolument différentes; *mesure* se dit de l'espace qui est compris entre deux barres, de la division de cet espace, et aussi de l'instinct de l'exécutant pour faire cette division avec facilité. Par exemple, on dit qu'un chanteur ou un instrumentiste *ont* ou *n'ont pas de mesure*, en raison de leur aptitude à diviser le temps.

Cette aptitude étant indispensable pour bien exécuter la musique, on dit aussi de celui qui ne la possède pas qu'*il n'est pas musicien ;* ce qui ne signifie point qu'il ne fait pas sa profession de la musique, mais qu'il n'a pas les qualités du musicien.

J'ai dit que la ronde est considérée comme unité de durée; on en voit surtout la preuve dans certains signes de mesure qui se trouvent quelquefois au commencement d'un morceau de musique, tels que $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{3}$, $\frac{12}{3}$; car ces signes font voir que l'espace compris entre deux barres renferme *deux quarts*, *trois quarts*, *six quarts*, *neuf quarts* , *douze quarts* de ronde, ou *deux huitièmes*, *trois huitièmes*, *six huitièmes*, *douze huitièmes* de la même unité. Parmi ces quantités, celles qui sont susceptibles d'être divisées par 2, comme $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{2}{8}$ et $\frac{6}{8}$, appartiennent à la mesure *à deux te.. ps*, qui se marque en baissant et en levant alternativement la main ; celles qui ne peuvent être divisées que par 3, comme $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{3}{8}$ et $\frac{9}{8}$, sont de l'espèce des mesures *à trois temps*, où la main fait trois mouvements, l'un en baissant, le second à droite, et le troisième en levant ; enfin, les quantités $\frac{12}{4}$ et $\frac{12}{8}$, qui peuvent être divisées par quatre, appartiennent à la mesure *à quatre temps*, et se marquent par quatre mouvements de la main en baissant, à gauche, à droite, et en levant.

Tout ce qu'on a vu jusqu'ici, concernant la mesure des sons et du silence, ne présente que des quantités de durées relatives, et rien n'indique le temps positif qui est dévolu à chaque signe de temps. Il aurait été fort difficile en effet, ou plutôt impossible, d'exprimer par des signes cette durée rationnelle, qui ne peut être représentée que par les vibrations du pendule astronomique, ou par des divisions de ces vibrations. Cependant on conçoit que s'il n'existait aucun

moyen d'indiquer cette durée dans la musique, l'intention du compositeur pourrait être souvent dénaturée dans l'exécution, car chacun étant libre d'attribuer à la ronde, prise comme unité, une durée de fantaisie, le même morceau pourrait être exécuté tantôt avec la lenteur d'une complainte, tantôt avec la vivacité d'une contredanse. Pour obvier à cet inconvénient, on n'imagina d'abord rien de mieux que d'écrire en tête des morceaux certains mots italiens ou français qui faisaient connaître, tant bien que mal, le degré de lenteur ou de vitesse qu'il fallait donner à la mesure, c'est-à-dire à la durée de la ronde ou à ses fractions. Ainsi les mots *largo*, *maestoso*, *larghetto*, *adagio*, *grave*, *lento*, indiquèrent diverses nuances de lenteur; *andantino*, *andante*, *moderato*, *a piacere*, *allegretto*, *comodo*, furent les signes d'un mouvement modéré diversement modifié; enfin, *allegro con moto*, *presto*, *vivace*, *prestissimo*, servirent d'indications pour des vitesses toujours plus accélérées. On conçoit que dans ces variétés de lenteur et de vitesse, la ronde, la pause et toutes leurs subdivisions varient aussi de durée, au point qu'il n'y a pas plus de rapport entre une ronde et une autre ronde qu'il n'y en a entre la durée relative d'une ronde et d'une double croche. En effet, il est tel mouvement lent où cinq rondes occupent la durée d'une minute, et tel mouvement vif où la durée de quarante rondes s'écoule dans le même espace de temps. Cette variété dans la durée positive ne change rien à la valeur relative des signes entre eux.

Autrefois, toutes les pièces de musique instrumentale composées par les plus célèbres musiciens portaient les noms de danses connues, tels que ceux d'*allemandes*, *sarabandes*, *courantes*, *gigues*, etc.; non qu'elles eussent le caractère de ces sortes de danses, mais parce qu'elles en

avaient le mouvement. Or, ces mouvements étant connus, il était inutile de les indiquer d'une autre manière. Depuis que ces pièces ont passé de mode, il a fallu recourir à d'autres indications; c'est depuis ce temps que les mots italiens dont il a été parlé précédemment, et beaucoup d'autres encore, ont été adoptés.

Mais qu'il y a de vague dans ces expressions! que de nuances n'y a-t-il point entre tel mouvement *allegro* (gai) et tel autre *allegro!* entre tel *adagio* (lent) et tel autre *adagio!* De pareilles indications ne peuvent jamais être que des *à-peu-près*, que l'intelligence ou l'organisation particulière de chaque exécutant modifie. Il en résulte que la musique est rarement rendue selon la pensée de l'auteur, et que le même morceau prend différents caractères en passant par les mains de divers musiciens. Ajoutons que l'usage de ces mots est quelquefois un contresens; car il est tel morceau dont le caractère passionné semble exprimer la colère ou la douleur, et dont le mouvement est indiqué par le mot *allegro*. Il y a en cela un mal réel qui a été senti depuis longtemps, et auquel on n'a porté remède que depuis peu d'années. Dès la fin du XVIIe siècle, on avait reconnu qu'une machine régulière serait ce qu'il y aurait de mieux pour fixer la lenteur ou la rapidité des mouvements de la musique. Plusieurs musiciens et mécaniciens se sont occupés de chercher les principes de la construction d'une semblable machine. En 1698, un professeur de musique nommé *Loulié* en proposa une qu'il nomma *chronomètre* (mesure du temps). Vers la même époque, Laffilard, musicien de la chapelle du roi, en inventa un autre. Plus tard, Harrison, fameux mécanicien anglais, qui s'est illustré par ses montres marines, trouva une machine qui paraît avoir été parfaite, mais qui ne pou-

vait devenir populaire à cause de son prix élevé. En 1782, Duclos, horloger de Paris, fit une autre machine, qu'il appelait *rhythmomètre* (mesure du rhythme), et qui reçut alors l'approbation de quelques musiciens distingués. A cette machine succéda le chronomètre d'un mécanicien nommé Pelletier : on ignore aujourd'hui quels étaient sa forme et son mécanisme. En 1784, Renaudin, horloger de Paris, construisit un pendule qui avait la même destination. Le célèbre horloger Bréguet s'occupa aussi de la solution du même problème, sans faire connaître le résultat de ses travaux. Enfin Despréaux, professeur au Conservatoire de musique, proposa, en 1812, l'adoption d'un chronomètre composé d'un tableau indicateur des mouvements, et d'un pendule ou balancier en cordonnet de soie terminé par un poids, dont les différentes longueurs donnent, suivant des lois physiques très connues, les divers degrés de vitesse. Plusieurs musiciens allemands avaient déjà fait connaître des chronomètres de cette espèce, qui ont le double avantage d'être d'une construction simple et peu dispendieuse, mais qui ont l'inconvénient de ne point rendre sensible à l'ouïe le *tact* ou le *frappé* des temps.

Une invention que deux mécaniciens habiles, Winkel, d'Amsterdam, et Maelzel, se sont disputée, a satisfait enfin à toutes les conditions voulues; je veux parler du *métronome*, qui a été soumis à l'approbation de l'Institut en 1816, et dont l'usage est maintenant connu des amateurs. Dans cette machine, chaque vibration du balancier rend le tact sensible à l'oreille. L'inventeur a pris pour unité la *minute*, dont les temps de la musique ne sont que des fractions. Toutes les nuances des mouvements, depuis le plus lent jusqu'au plus rapide, y sont exprimées et représentées par des vibrations de balancier qui se décom-

posent à volonté en mesures à deux, trois ou quatre temps, et qui représentent, selon la fantaisie du compositeur, des rondes, des blanches, des noires ou des croches. La simplicité du principe de cette machine en fait le mérite principal. Ce principe consiste à déplacer le centre de gravité de manière à pouvoir substituer une verge de courte dimension à un pendule très long, et à opérer de grandes variations de mouvement par des changements peu sensibles dans le déplacement du point central. Au moyen du métronome, tout le système de la division du temps en musique est représenté dans son ensemble et dans ses détails.

CHAPITRE VII.

De ce qu'on appelle Expression dans l'exécution de la musique; de ses moyens, et des signes par lesquels on l'indique dans la notation.

Jusqu'ici il n'a été question que de deux attributs des sons, savoir, l'intonation et la durée; il reste à les considérer sous le rapport de leur *intensité* et de leur timbre, c'est-à-dire sous leurs diverses nuances de douceur ou de force, et sous la considération de leur qualité, eu égard au corps sonore qui les produit, ce qui complétera le tableau des qualités par lesquelles ils agissent sur nous.

La douceur des sons produit en général sur l'homme des impressions de calme, de repos, de plaisir tranquille, et de toutes les nuances de ces diverses situations de l'âme. Les sons intenses, bruyants, éclatants, excitent au contraire des émotions fortes, et sont propres à peindre le courage, la colère, la jalousie et les autres passions vio-

lentes ; mais si les sons étaient constamment doux, l'ennui naîtrait bientôt de leur uniformité, et s'ils étaient toujours intenses, ils fatigueraient et l'esprit et l'oreille. D'ailleurs, la musique n'est pas uniquement destinée à peindre les modifications de l'âme ; souvent son objet est vague, indéterminé, et son résultat est plutôt de chatouiller les sens que de parler à l'esprit. C'est ce qu'on remarque particulièrement dans la musique instrumentale.

Or, soit que l'on considère la mobilité des facultés de l'âme et les nombreuses métamorphoses dont elles sont susceptibles, soit qu'on n'ait égard qu'aux impressions des sens, on reconnaît bientôt que le mélange des sons doux et forts, et les diverses gradations de leurs successions, sont des moyens puissants de peindre les unes et de faire naître les autres. On donne en général le nom d'*expression* à ce mélange de douceur et de force, à ces gradations ou à ces dégradations d'intensité, enfin à tous les accidents de la physionomie des sons ; non qu'ils aient toujours pour objet d'*exprimer* ou des idées ou des sentiments, car ils ne sont souvent que le résultat de la fantaisie ou d'une impression vague et indéfinissable ; mais on ne peut nier que leur mélange bien ordonné n'ait pour effet de nous émouvoir d'autant plus vivement que l'objet est moins positif. Si l'on demandait à un habile chanteur ou à un grand instrumentiste ce qui les détermine à donner de la force à tels sons, à faire entendre à peine tels autres, à augmenter graduellement l'intensité ou à la diminuer, à faire certains sons d'une manière vive et détachée, ou bien à les lier ensemble avec abandon et mollesse, leur réponse se ferait longtemps attendre, ou plutôt ils répondraient naïvement : *Nous l'ignorons; mais nous sentons ainsi*. Certes, ils auraient raison s'ils faisaient passer leurs inspirations jusqu'à l'âme

de leurs auditeurs. Il y a plus : s'ils pouvaient s'observer eux-mêmes, ils avoueraient que les mêmes traits ne les ont pas toujours affectés de la même manière, et qu'il leur est arrivé de les exprimer dans des sentiments très différents, quoique le résultat fût également satisfaisant.

Cette faculté d'exprimer de plusieurs manières les mêmes pensées musicales pourrait avoir de graves inconvénients dans un ensemble où chacun s'abandonnerait à ses impressions du moment ; car il pourrait arriver qu'un musicien exécutât avec force sa partie pendant qu'un autre rendrait la sienne avec douceur, et qu'un troisième détachât les sons du même trait que son voisin croirait devoir lier. De là la nécessité que le compositeur indique sa pensée, sous le rapport de l'expression, par des signes non équivoques, comme il le fait pour le mouvement. C'est en effet ce qui a toujours lieu.

Les signes d'expression sont de plusieurs espèces : les uns sont relatifs à la force ou à la douceur des sons ; les autres sont destinés à faire connaître s'ils doivent être détachés ou liés ; d'autres enfin indiquent de légères variations de mouvement et d'accent qui contribuent à augmenter l'effet de la musique.

Quelques mots italiens servent à faire connaître aux exécutants les diverses nuances de force ou de douceur des sons : *Piano,* ou simplement P, signifie qu'il faut chanter ou jouer avec douceur ; *Pianissimo*, ou PP, indique l'excès du doux ; *Forte,* ou F, fort ; *Fortissimo*, ou FF, très fort. Le passage des sons faibles aux forts s'exprime par *Crescendo*, ou *Cresc.*, ou *Cr. ;* celui du fort au doux par *Decrescendo, Diminuando, Smorzando,* ou par les abréviations de ces mots. Un son doux suivi d'un fort s'indique par PF, et le contraire par FP. Un petit nombre de sons

plus forts que d'autres s'exprime par *Rinforzando*, ou simplement *Rf; Sforzando*, ou *Sf; Forzando*, ou *Fz*. Enfin, l'augmentation ou la diminution de force instantanée s'indiquent par ces signes <>. La fantaisie peut multiplier ces sortes de signes et en imaginer de nouveaux ; mais ceux qu'on vient de voir suffisent pour les masses de chanteurs ou d'instrumentistes. Quant à l'expression qu'un grand artiste met dans son jeu ou dans son chant, ce sont des accents de l'âme qui ne se présentent presque jamais de la même manière dans les mêmes circonstances, et qu'on ne pourrait peindre aux yeux par des volumes de signes. Il y a plus ; cette multitude de nuances combinées d'avance serait froide, prétentieuse, et nuirait à la musique au lieu d'augmenter son effet.

Le *timbre*, qualité par laquelle les sons d'une belle voix se distinguent de ceux d'une voix défectueuse, et ne permet pas de confondre les sons d'une flûte avec ceux d'un hautbois, d'un violon ou d'une trompette, le *timbre*, disons-nous, est un des éléments les plus actifs de l'effet que produit la musique sur l'organisation humaine, par les oppositions que le génie des compositeurs sait en tirer. Le timbre est moelleux ou sec, perçant ou sourd, aigre ou doux. Celui que produit une corde pincée ne ressemble point au timbre de la même corde frottée par un archet ou attaquée par la percussion. L'effet de la différence des timbres et de leurs combinaisons se fait surtout remarquer dans un grand orchestre composé de beaucoup d'instruments différents.

Le timbre se modifie par le mode de production du son ; ainsi il n'est pas identiquement le même si les sons sont détachés ou s'ils sont liés.

Les signes des sons détachés sont de deux sortes : les

uns consistent en des points allongés qui se placent au-dessus des notes ; ces points indiquent la plus grande légèreté possible dans l'émission du son :

Lorsque les sons doivent être détachés avec une certaine lourdeur, les notes sont surmontées de points ronds qui sont placés quelquefois sous une ligne courbe, comme dans cet exemple :

Une courbe sans points placée au-dessus des notes est le signe des sons liés :

Les altérations de mouvement, qui sont un moyen d'expression dont on abuse quelquefois, s'indiquent par ces mots : *con fuoco*, *con moto*, lorsqu'il s'agit d'augmenter la vitesse, et par celui de *ritardando*, s'il faut la diminuer. Plus souvent le compositeur abandonne le soin de ces légères perturbations à l'intelligence des exécutants.

Il est quelques autres signes accessoires dont l'utilité se fait sentir dans l'exécution, mais qui n'ont point de rapport aux trois qualités principales des sons, et que, par ce motif, je ne crois point devoir exposer ici.

Tout ce qui précède renferme le tableau de ce qu'on appelle *la notation*. Il suffit d'en avoir compris le méca-

nisme pour comprendre avec facilité le reste de cet ouvrage ; car on se tromperait si l'on croyait devoir charger sa mémoire de tous les termes et de la figure de tous les signes. Les efforts auxquels une étude semblable donnerait lieu seraient en pure perte pour l'objet que se proposent et les lecteurs de ce livre et son auteur. Il importe peu qu'un homme du monde, appelé à juger une composition musicale et à en parler, sache distinguer un *ut* d'un *sol* ou une *noire* d'une *croche ;* mais il est nécessaire qu'il connaisse l'usage de tout cela, ne fût-ce que pour se soustraire à l'importance pédantesque de ceux qui en ont fait une étude approfondie. Qu'il soit utile autant qu'agréable de savoir la musique, c'est ce qui ne peut être mis en doute ; mais, comparés à la population générale d'un pays, ceux qui possèdent cet avantage sont presque toujours en petit nombre. C'est pour les autres, c'est-à-dire pour ceux que mille obstacles empêchent de se livrer à l'étude d'un art difficile, que ce livre est composé ; l'auteur manquerait donc son but si, pour se faire comprendre, il exigeait qu'on acquît des connaissances auxquelles il doit suppléer.

Effrayés de la multiplicité des signes de la notation musicale, des hommes de mérite, qui n'étaient d'ailleurs que de médiocres musiciens, ont essayé de faire adopter d'autres systèmes en apparence plus simples et qui se composaient de chiffres ou de signes arbitraires ; mais outre que de pareils changements ne sont pas plus admissibles que ne le serait celui de l'alphabet d'une langue pour le peuple qui la parle, puisqu'ils auraient l'inconvénient très grave de replacer tous ceux qui savent la musique dans un état d'ignorance complète et d'anéantir tout ce qui existe de monuments de l'art, il est un autre motif qui fera toujours rejeter les systèmes qu'on proposera pour la réforme de la

notation, si simples qu'ils soient : c'est que les signes de ces systèmes ne seront point sensibles à l'œil comme ceux qui viennent d'être exposés, et que, conséquemment, ils ne faciliteront pas la lecture rapide de la musique comme le fait le système de notation en usage aujourd'hui. On reproche aux différentes parties de ce système de manquer d'analogie ; c'est une erreur : tous les éléments me semblent liés entre eux de manière qu'on ne puisse en supprimer quelqu'un sans détruire l'ensemble. La multiplicité des clefs même, contre laquelle se sont élevées quelques personnes peu musiciennes, loin d'être un embarras, a des avantages incontestables dans certains cas.

Dans l'origine de la musique moderne, c'est-à-dire vers les xe et xie siècles, on a pu essayer de divers systèmes de notation et se livrer à l'examen des avantages et des inconvénients de chacun ; plus tard (au xviie siècle), on a pu renoncer à l'échafaudage ridicule de certaines proportions qui hérissaient la lecture de la musique de difficultés presque insurmontables, sans aucune utilité réelle pour l'art ; mais, en son état actuel, la notation musicale forme un système complet et logique ; rien ne saurait plus y être changé sans dommage. Au surplus, cette question sera traitée dans le chapitre suivant.

CHAPITRE VIII.

Des réformes proposées pour la notation de la musique.

Depuis près de cent cinquante ans, une multitude de projets de notation ont été proposés pour la musique, et les auteurs de ces projets les ont tous présentés comme pré-

férables, plus faciles à comprendre, ou plus rationnels que la notation maintenant en usage. Cependant aucune innovation de cette espèce n'a été accueillie avec faveur, et la notation usuelle, objet de tant d'attaques et de si amères critiques, est toujours sortie victorieuse des luttes où elle a été engagée.

A quelles causes faut-il attribuer la persistance des musiciens à se servir d'une notation dont on leur a si souvent indiqué les défauts réels ou supposés, et leur dédain pour des systèmes qu'on leur présentait comme meilleurs? C'est ce qu'il s'agit d'examiner ici. Et d'abord, il est nécessaire de faire connaître les principales objections qui ont été faites contre la notation en usage. J. J. Rousseau, qui a aussi proposé un système plus connu que les autres, à cause de la célébrité de son auteur, a résumé en ces termes ce qui a été cent fois répété sur le même sujet :

« Cette quantité de lignes, de clefs, de *transpositions*, » de dièses, de bémols, de bécarres, de mesures simples » et composées, de rondes, de blanches, de noires, de croches, de doubles, de triples croches, de pauses, de demi-pauses, de soupirs, de demi-soupirs, de quarts de soupirs, etc., donne une foule de signes et de combinaisons, » d'où résultent deux inconvénients principaux, l'un d'occuper un trop grand volume, et l'autre de surcharger la » mémoire des écoliers, de façon que l'oreille étant formée, » et les organes ayant acquis toute la facilité nécessaire, » longtemps avant qu'on soit en état de chanter à livre ouvert, il s'ensuit que la difficulté est toute dans l'observation des règles, et non dans l'exécution du chant (1). »

Et dans un autre endroit (2) :

(1) *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique.*

(2) *Dissertation sur la musique moderne.*

« Tout le monde, excepté les artistes, ne cesse de se » plaindre de l'extrême longueur qu'exige l'étude de la » musique avant que de la posséder passablement; mais » comme la musique est une des sciences sur lesquelles on » a le moins réfléchi, soit que le plaisir qu'on y prend » nuise au sang-froid nécessaire pour méditer, soit que » ceux qui la pratiquent ne soient pas trop communément » gens à réflexion, on ne s'est guère avisé jusqu'ici de re- » chercher les véritables causes de sa difficulté, et l'on a » injustement taxé l'art même des défauts que l'artiste y » a introduits. »

Ces paroles ont été paraphrasées, amplifiées et commentées par tous ceux qui ont proposé des systèmes de notation différents de celui qui est en usage. A les entendre, la lecture de la musique, suivant ce système, serait entourée de difficultés qu'on ne parviendrait à surmonter qu'après y avoir employé une grande partie de la vie; enfin, il n'y aurait qu'un petit nombre d'adeptes qui parviendraient à la connaissance parfaite de toutes les combinaisons des signes de la notation, et qui pourraient en faire une immédiate application dans la pratique.

Malheureusement pour ceux qui émettent de telles opinions, les faits démontrent invinciblement qu'ils ne sont pas dans le vrai; car rien n'est plus ordinaire que de voir des enfants qui lisent la musique avec autant de facilité que des musiciens expérimentés. Les conservatoires de Paris, de Bruxelles, et d'autres, ont présenté depuis cinquante ans des milliers d'exemples de ces jeunes lecteurs à qui la notation de la musique dans tout son ensemble est aussi familière que l'alphabet de leur langue. D'ailleurs, il suffit de remarquer le nombre immense, non seulement de musiciens de profession, mais d'amateurs, qui lisent cou-

ramment toute espèce de musique, pour avoir la conviction que la notation usuelle n'est pas ce que disent les inventeurs et propagateurs de notations différentes, et que leur point de départ est une supposition gratuite.

Mais ce n'est pas seulement sa difficulté qu'on reproche à la notation ordinaire de la musique : certaines personnes en considèrent le système comme défectueux. Tous ceux qui ont proposé de nouveaux signes ont fait une longue énumération des défauts qu'ils ont cru remarquer parmi ceux qui sont en usage. L'un d'eux s'est exprimé à cet égard dans les termes suivants :

« On ferait un volume de tout ce qui a été depuis long-
» temps dit ou écrit, de fondé, au sujet des vices de cette
» notation ; vices qui sont tels que si les musiciens seuls
» sont à même de les signaler en détail et de les appré-
» cier, *tout homme judicieux peut en affirmer l'énormité*
» d'après les moindres notions de l'art de la musique.

» Que l'on compare en effet l'objet si pauvre, on peut
» le dire, de la notation musicale, l'indication de la valeur
» des sons sous le double rapport, 1° de leur acuité plus
» ou moins grande, 2° de leur durée, à la multitude et à la
» diversité des signes que présente une page de musique
» ordinaire, et l'on sera autorisé à induire de ce simple
» rapprochement une disproportion monstrueuse entre les
» moyens et la fin de cette notation (1). »

Chose singulière ! un langage à peu près semblable tenu par tous les réformateurs au profit de la notation de la musique, depuis près de cent cinquante ans, n'a pas trouvé de contradicteurs. Les musiciens eux-mêmes ont fait bon

(1) *Nouveau système de notation musicale, suivi d'un essai sur la nomenclature des sons musicaux, par un ancien professeur de mathématiques.* (Paris, Houdaille, 1837, in-8 de 61 pages.)

marché de cette notation, dont ils se servent tous les jours sans embarras; et la seule objection qu'on a opposée aux critiques a été qu'il était impossible de refaire tout d'un coup l'éducation musicale de tous les artistes et de tous ceux qui lisent la musique par la notation ordinaire; enfin, qu'une réforme complète anéantirait toute la musique notée par les procédés ordinaires. Ces objections font très bien comprendre ce qui doit s'opposer au succès d'une notation nouvelle, et ce qui rend impossible son adoption; mais n'y avait-il pas de réponse solide à faire aux allégations contre la notation habituelle, et ne devait-on pas examiner si elles sont fondées, au lieu de faire tout d'abord de dangereuses concessions aux novateurs? Ce qu'on n'a point fait, je l'entreprends ici, certain de démontrer, non seulement que le système de la notation actuelle n'a pas tous les défauts qu'on lui attribue, mais qu'elle est une des inventions humaines qui remplissent le mieux l'objet auquel elles sont destinées.

Pour procéder avec ordre, je pense qu'il faut d'abord examiner s'il y a des signes dans la notation pour exprimer toutes les nuances d'intonation admises dans la musique pour toutes les durées des sons, pour tous les silences; ensuite s'il y en a pour tous les accents de force, de ténuité, de moelleux, de légèreté, d'augmentation, de diminution, de ralentissement, d'accélération, de passion et de calme, sous lesquels les sons peuvent se produire à l'oreille; enfin, s'il n'y a point de signes surabondants pour ces choses. Dans le cas où j'arriverais à une solution affirmative sur toutes ces questions, il ne resterait plus qu'à examiner un point essentiel à quoi personne n'a songé, à savoir, si les combinaisons des signes se présentent à l'œil de manière à représenter nettement à l'esprit, par la diversité de leur

aspect, les circonstances des combinaisons des sons et des silences qui doivent être rendues dans l'exécution, et si cette diversité même, qu'on a objectée, n'est pas précisément ce qui assure à notre notation une incontestable supériorité sur toutes celles qui ont été proposées.

Y a-t-il des signes pour exprimer toutes les nuances d'intonation admises dans la musique ?

Oui, et les signes les plus simples qu'on pût imaginer, puisqu'ils ne consistent qu'en un point noir ou un petit cercle de dimensions sensibles à l'œil, et qu'ils ne laissent aucun doute dans l'esprit sur leur signification, à cause de leur position plus ou moins élevée sur les lignes parallèles de la portée qui représentent comme les degrés d'une échelle, et à cause de la diversité des clefs qui déterminent pour chaque degré une intonation donnée. Que si l'on eût tracé d'une manière permanente autant de lignes parallèles qu'il en faut pour représenter, non tout le système des sons, depuis le plus grave jusqu'au plus aigu, ce qui n'est jamais nécessaire, mais tous ceux d'une voix ou d'un instrument, la lecture serait devenue fort difficile, ou plutôt impossible. On peut juger de cette difficulté par les éditions publiées à Rome, dans le XVIIe siècle, des œuvres de Frescobaldi pour l'orgue et le clavecin. La partie de la main droite y est notée sur une portée de six lignes, et celle de la main gauche sur une autre portée dont le nombre de lignes s'élève jusqu'à huit. J'ai vu les plus habiles pianistes et organistes arrêtés par les difficultés de cette notation jusqu'à ne pouvoir plus reconnaître une seule note sans un pénible travail.

Il suit de ce qui précède que les lignes additionnelles, en dessus et au-dessous de la portée, sont un moyen très ingénieux et très commode, parce que leur nombre, facile à

distinguer quand il n'est pas trop multiplié, indique avec beaucoup de clarté l'intonation des notes placées en dehors de la portée. On a obvié d'une manière très simple à la multiplicité des lignes additionnelles pour les sons très aigus ou très graves, en indiquant au-dessus ou au-dessous des notes une transposition d'octaves par un 8 suivi d'un trait prolongé sur tout le passage en notes très aiguës et très graves. Les clefs d'octaves de *sol* et de *fa*, mises en usage par quelques auteurs depuis un certain nombre d'années, atteignent le même but et parlent aussi clairement aux yeux.

Les dièses, les bémols et les bécarres, objets des plus amères critiques des réformateurs, ne sont qu'un moyen de simplification. En réalité, il n'y a pas plus de sons d'*ut* dièse que de *ré* bémol dans la nature; il n'y a qu'un son plus élevé que *ut* et plus bas que *ré*, plus élevé que *fa* et plus bas que *sol*, etc. Mais s'il avait fallu placer ces sons intermédiaires sur la portée, les lignes se seraient multipliées, et les inconvénients de cette multiplicité, signalés plus haut, se seraient reproduits. Ce fut donc une idée fort ingénieuse que celle de la supposition de notes altérées et rendues à leur situation primitive d'une manière systématique et régulière par l'effet des dièses, des bémols et des bécarres, et de tout le système de tonalité, qui en est la conséquence immédiate. Qu'importe que ce système ne soit qu'une fiction, si cette fiction est saisie facilement par l'intelligence la plus ordinaire, si l'usage de ces signes ne laisse aucun doute dans l'esprit, et si l'œil peut les discerner d'une manière non équivoque, ainsi que le démontrent les innombrables épreuves faites dans les écoles? Il y a tant de régularité dans l'enchaînement et dans la coordonnance de tous ces signes d'intonation, conformément à notre système de

tonalité, qu'au lieu de rejeter leur emploi dans la notation, il faudrait rendre hommage à la belle et féconde idée qui leur a donné naissance.

Les clefs ont été et sont encore en butte à des attaques plus sérieuses que celles qu'on a dirigées contre les autres parties de la notation. Au premier aspect, les arguments qu'on oppose à leur usage paraissent plausibles. Eh quoi ! dit-on, ce n'est pas assez que le lecteur soit obligé de reconnaître chaque note sur les lignes ou dans les espaces de la portée, et de se rappeler immédiatement les intonations qui appartiennent à chacune de ces notes? il faut encore que les noms de celles-ci varient comme leurs intonations, par l'effet de la variété des clefs, et que l'esprit flotte incertain entre tous ces noms de notes attribués aux mêmes signes et aux mêmes positions sur la portée !

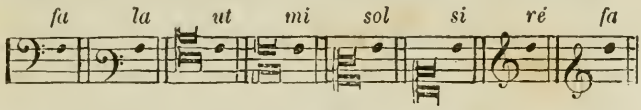
Parmi les adversaires des clefs, ceux qui n'ont pas voulu changer absolument le système de la notation, mais seulement le modifier, ont proposé d'en réduire le nombre ; on a même été jusqu'à prétendre que la clef de *sol* pouvait suffire, et l'on s'est persuadé que la suppression de toutes les autres serait une amélioration dans l'art d'écrire et de lire la musique, parce que cet art serait plus facile à apprendre. Que serait-il résulté d'une semblable réduction, si elle eût été adoptée? Je vais le dire, en commençant par l'exposé des principes qui ont fait adopter la diversité des clefs.

Dans l'origine, et lorsque la portée n'était composée que d'une ou de deux lignes, on plaçait au commencement de celle-ci une lettre qui indiquait la position d'une note destinée à faire reconnaître les autres par le plus ou moins d'éloignement de ce point de départ. Ainsi, l'on mettait

sur une de ces lignes *f* pour *fa*, *c* pour *ut*, *g* pour *sol*, et *d* pour *ré*. Plus tard, lorsque la portée, composée de quatre ou cinq lignes, ne laissa plus de doute sur la position des notes, les clefs remplacèrent les lettres. L'une de ces clefs, placée au commencement de la portée, désigna la position d'une seule note qui servit à faire reconnaître les autres; en sorte qu'il n'y eut plus qu'une seule clef au commencement de la portée, au lieu de deux ou trois lettres superposées qu'il y avait auparavant.

La musique ayant été d'abord destinée principalement aux voix, et l'étendue des voix ordinaires n'étant que d'un intervalle de dixième ou de onzième, pris à différents diapasons, la portée de cinq lignes suffisait pour renfermer toutes les notes de chaque genre de voix. Il ne s'agissait que de représenter chacun de ces genres de voix par une clef particulière. Or, les anciens compositeurs avaient très bien remarqué que la nature a établi beaucoup de variété dans les voix, et que depuis la basse jusqu'au premier dessus il y a plusieurs voix intermédiaires plus ou moins graves, plus ou moins élevées : cette considération les conduisit à représenter, comme je viens de le dire, chaque genre de voix par une clef particulière. C'est ainsi que la clef de *fa* sur la quatrième ligne fut attribuée à la basse la plus grave; la même clef sur la troisième ligne appartint à la basse la plus élevée, improprement appelée *bariton;* le ténor eut la clef d'*ut* sur la quatrième ligne; le ténor plus élevé la même clef sur la troisième ligne; le *contralto* la même sur la deuxième; le *mezzo-soprano*, ou second dessus, la même sur la première; le *soprano*, ou premier dessus, la clef de *sol* sur la deuxième ligne. Par cet arrangement et par le peu d'étendue des voix, l'emploi des lignes additionnelles était évité. A l'égard de la clef de

sol sur la première ligne, elle était réservée aux parties de violon, de flûte et de hautbois, qui s'élèvent au-dessus des voix les plus aiguës. La succession des clefs, depuis la voix la plus grave jusqu'à l'instrument le plus aigu, offrait, comme on voit dans l'exemple suivant, une progression de tierces ascendantes (1).



L'invention de l'opéra ayant fait passer de mode la musique de chant à grand nombre de voix différentes, et lui ayant fait substituer les airs à voix seule avec accompagnement d'instruments, les parties vocales ne furent plus renfermées dans des limites si étroites; elles s'étendirent au grave et à l'aigu. D'autre part, les parties instrumentales prirent aussi de l'extension. De tout cela résulta que les lignes additionnelles devinrent nécessaires et se multiplièrent insensiblement. Dès lors plusieurs clefs devinrent inutiles et cessèrent d'être en usage. C'est ainsi que la clef de *fa* sur la troisième ligne disparut, parce que ses notes élevées furent représentées par des lignes additionnelles à la même clef sur la quatrième ligne. La clef d'*ut* sur la deuxième ligne ne représentant qu'une rare variété de la voix qui tient le milieu entre le ténor élevé ou *alto* et le mezzo soprano, la partie de cette voix fut écrite, tantôt à la clef d'*ut* sur la troisième ligne, tantôt à la même clef sur la première; et la clef sur la deuxième cessa d'être en usage. La clef de *sol* sur la première ligne

(1) Cela a déjà été expliqué d'une autre manière dans le Chapitre III.

cessa aussi d'être employée quand l'usage des lignes additionnelles se fut établi ; cette clef, qui ne représentait d'ailleurs que la double octave de la clef de *fa* sur la quatrième ligne, n'était point utile. La clef de *sol* sur la deuxième ligne est donc devenue la seule dont on fasse usage pour les instruments aigus.

De nos jours, la partie vocale du dessus a pris une si grande extension vers les sons élevés, qu'il y a plus d'avantage à se servir de la clef de *sol* pour ce genre de voix que de la clef d'*ut* sur la première ligne, qui exige un plus grand nombre de lignes additionnelles pour les sons élevés. L'emploi de cette dernière clef devient donc chaque jour plus rare, et il y a lieu de croire qu'il cessera complétement.

Quatre clefs seulement peuvent donc être considérées comme étant d'un usage habituel : ces clefs sont celles de *sol* pour les instruments aigus et pour les voix de femmes ou d'enfants ; la clef d'*ut* sur la troisième ligne pour la viole en alto ; la même clef sur la quatrième pour la voix de ténor et pour quelques cas de la musique de violoncelle ou de basson ; enfin, la clef de *fa* pour les voix de basse et les basses instrumentales. Les réformateurs les plus modérés ont proposé souvent de réduire ce nombre à deux, c'est-à-dire aux clefs de *sol* et de *fa*, qui, au moyen des lignes additionnelles, embrassent toute l'étendue de l'échelle des sons, depuis les plus graves jusqu'aux plus aiguës. Ils n'ont pas vu que les voix et les instruments intermédiaires ne pourraient plus être notés dans ce cas qu'au moyen de deux clefs, l'une pour les sons graves, l'autre pour les sons élevés. Tels sont le ténor et l'instrument appelé *viole* ou *alto*, dont les parties ne pourraient être notées sans employer alternativement la clef de *fa* et la clef de *sol* ; à moins qu'on n'écrivît le tout à la clef de *sol*.

en faisant exécuter une octave plus bas que ne l'indiquerait le diapason réel des notes, comme cela a lieu dans la fausse notation de la musique de guitare, depuis qu'on a cessé de faire usage de la tablature de cet instrument. Dans ces derniers temps, les éditeurs de musique, ayant pour but de rendre facile la lecture de toute musique, afin d'en vendre davantage, ont fait précisément ce que je viens de dire en faisant graver toutes les parties de chant des opéras à la clef de *sol;* mais par cela ils ont persuadé à tous les amateurs que le ténor est à l'unisson du soprano, et la basse à l'unisson du second dessus ou du contralto, tandis que ces voix sont réellement à l'octave l'une de l'autre. Cette réforme prétendue a un inconvénient bien plus considérable que la multiplicité des clefs, car les signes d'une même clef prennent ainsi une double signification.

Si les quatre clefs que j'ai indiquées suffisent en l'état actuel de l'art pour écrire toute espèce de musique, il est cependant nécessaire qu'un musicien les connaisse toutes, car la transposition, si fréquente dans l'accompagnement du chant, exige qu'on fasse usage même de celles qui ne sont plus employées dans la notation, telles que la clef d'*ut* sur la deuxième ligne, et la clef de *fa* sur la troisième. Cette opération de la transposition, dans laquelle il faut supposer le ton à une seconde, une tierce, une quarte au-dessous de ce qui est écrit, serait inexécutable s'il fallait la faire sur chaque note, tandis qu'elle devient facile par la supposition d'une clef qu'on s'est accoutumé à lire. Supposons, par exemple, qu'un morceau soit écrit à la clef de *sol* en *ut*, et qu'on doive le transposer une tierce plus bas, c'est-à-dire en *la :* on remplace par la pensée la clef de *sol* par la clef d'*ut* sur la première ligne, et la transposi-

tion est faite, ayant seulement à mettre les demi-tons à leur place par la supposition des dièses nécessaires. Si la transposition doit être une quinte plus bas, on suppose la clef d'*ut* sur la deuxième ligne ; en sorte que l'opération, si difficile en apparence, de la transposition, consiste seulement à trouver la clef qui, sans rien changer à la notation, représente le ton demandé. Cette connaissance des clefs, épouvantail de tous les mauvais musiciens, est au fond facile à acquérir ; six mois d'études suffisent pour la posséder si l'enseignement est bon.

La diversité des clefs, considérée comme un défaut du système ordinaire de la notation, en fait, au contraire, un tout complet et logique en ce qui concerne les signes des intonations. Cette partie de l'art n'a jamais été attaquée que par de médiocres musiciens, qui ont rendu la séméiologie musicale responsable de leur inaptitude et de leur paresse. D'après tout ce qui précède, il est donc évident qu'on est fondé à répondre affirmativement à cette question : *Y a-t-il des signes pour représenter toutes les nuances d'intonations admises dans la musique ?*

Examinons maintenant cette autre : *Y a-t-il des signes dans la notation pour toutes les durées des sons et pour tous les silences ?*

Oui, et ces signes sont d'autant meilleurs que les différences tranchées de leur aspect n'exposent pas l'œil à se tromper, et ne laissent pas l'esprit dans l'incertitude. Une grande netteté de conception se fait remarquer dans le système de ces signes en ce qu'on ne leur a attribué qu'une valeur comparative, laissant au mouvement déterminé à leur donner une valeur absolue. Si l'on avait voulu donner à chaque signe une valeur invariable, il aurait fallu figurer une multitude innombrable de ces signes pour tous les cas

possibles de durée des sons ou des silences; l'intelligence la plus prompte et la mémoire la plus fidèle ne seraient jamais parvenues à faire une rapide et juste application de tant de signes divers. Ce fut donc une belle et heureuse idée que cette division de la valeur des signes du temps musical en signes de durées relatives, et en classification de mouvements déterminés d'une manière mathématique par le métronome.

C'est aussi une heureuse conception qui a permis de se servir du signe d'intonation, diversement modifié dans sa forme, mais non dans sa position sur la portée, pour représenter la valeur métrique de cette intonation.

Ce genre de combinaison a l'avantage de ménager la multiplicité des signes, quoi qu'en aient dit les détracteurs de la notation, et de rendre en même temps ces signes sensibles à l'œil, de telle sorte qu'il ne peut jamais y avoir d'équivoque.

Y a-t-il des signes dans la notation de la musique pour tous les accents de force, de douceur, de moelleux, d'énergie, de diminution, d'augmentation, de ralentissement, d'accélération, etc., qui peuvent être nécessaires dans l'exécution de la musique?

Oui; et tel est l'avantage de la précision de ces signes, que ceux mêmes qui ont essayé de faire substituer de nouveaux systèmes de notation à celui qui est en usage, n'ont pas songé à changer cette partie de celui-ci. Rien ne se fait d'un seul jet pour l'usage d'un art qui va se modifiant sans cesse; de là vient que la collection de ces signes d'accent et de mouvement devient chaque jour plus nombreuse, et que quelques uns disparaissent comme étant l'expression de certaines choses que les variations de goût ont fait abandonner; mais on peut affirmer qu'il n'est point d'effet de

musique qui ne puisse être indiqué par quelqu'un des signes qu'on possède aujourd'hui.

Une dernière question se présente à l'égard de la notation : *N'y a-t-il pas surabondance de signes dans cette notation, et plusieurs d'entre eux n'ont-ils pas une signification identique?* La solution de cette question est de grande importance, si l'on veut apprécier à sa juste valeur le reproche si souvent fait à la notation d'une trop grande multiplicité de signes.

L'abondance des signes est sans doute un mal quand plusieurs ont le même résultat, la même signification. Ainsi la langue française, qui manque de lettres pour certains sons, a le défaut non moins considérable d'en produire d'autres par plusieurs lettres différentes; par exemple, *cabinet*, *kaléidoscope*, *qualité*. Quelquefois même le son des lettres est changé ; par exemple, le *t*, dans *motion*, se prononce comme *s* redoublée de *passion*, *s* simple de *pension*, et *c* d'*alcyon*. Ce sont là de grands défauts qui tirent en général leur origine de l'étymologie. Rien de semblable n'existe dans la musique : si l'on y trouve beaucoup de signes, chacun d'eux a une signification spéciale, et la confusion n'existe pas, car il n'y a pas similitude d'emploi.

Je crois avoir porté un examen consciencieux, dans ce chapitre, sur les questions les plus épineuses de la notation en usage, et avoir démontré que les attaques dont elle a été souvent l'objet ne sont que de vaines déclamations écrites par des hommes qui n'en avaient qu'une connaissance superficielle. Cette notation possède d'ailleurs un avantage immense qui n'a point été aperçu par ses détracteurs : je veux parler de la physionomie si particulière de chaque signe, qu'à l'ouverture du livre, et avant que l'exé-

eutant ait eu le temps de lire les détails, il a déjà compris le sens de la musique, qu'il n'a fait qu'entrevoir. Il n'est pas un habile musicien qui n'ait fait cent fois l'expérience qu'il ne lit pas par signes détachés, mais par groupes, par mesures, par phrases entières et du premier coup, chaque groupe, chaque mesure, chaque phrase ayant un aspect si bien déterminé, que le véritable musicien en saisit à l'instant la signification sans avoir besoin de les détailler. Or, cet avantage est si grand, que la notation ordinaire, eût-elle d'ailleurs tous les défauts qu'on lui a supposés, devrait être encore préférée à toute autre, car aucune autre ne peut lui être comparée sous ce rapport.

Tous les systèmes qui ont été imaginés depuis cent cinquante ans se rapportent à trois conceptions principales, à savoir : les chiffres, les lettres, et les signes arbitraires. La notation par les lettres fut employée dans le moyen-âge pour le plain-chant, et plus tard, c'est-à-dire dès la fin du xve siècle, servit à écrire la musique d'orgue, en Allemagne, au moyen de certaines combinaisons. Les sons de l'octave la plus grave étaient représentés par les lettres capitales C, D, E, F, G, A, B (pour *si* bémol), et H (pour *si* bécarre); les mêmes lettres, en caractères minuscules, représentaient les sons de la deuxième octave, et ces mêmes lettres, surmontées d'un, deux ou trois traits, indiquaient les octaves supérieures. Quelquefois on marquait l'élévation ou l'abaissement des sons par le dièse ou le bémol placés à côté des lettres; dans d'autres systèmes, on marquait le dièse par la lettre *e* placée à côté de la lettre de la note, et le bémol par la même lettre retournée. La mesure à deux temps était indiquée par un C barré, et la mesure à trois temps par le même signe accompagné d'un 3. Un trait vertical placé au-dessus d'une lettre in-

diquait la durée d'une note qui correspondait à la ronde de la musique moderne ; le même trait terminé par un crochet correspondait à la blanche ; le trait, avec deux crochets, équivalait à la noire, avec trois à la croche, etc. Ce genre de notation, imaginé pour la musique d'orgue et de clavecin à l'époque où les caractères typographiques pour l'impression de la musique n'existaient pas, ou étaient trop imparfaits, était appelé *tablature*. Il fut abandonné après qu'on eut fait les premiers essais de la gravure sur des planches de cuivre pour la musique compliquée.

Sauveur, de l'Aulnaye, l'Anglais Patterson et d'autres, ont essayé à diverses époques de faire revivre la notation par les lettres dans des systèmes différemment conçus, mais dont les imperfections sont si évidentes que ces systèmes n'ont trouvé aucun partisan.

Un cordelier, nommé le P. Souhaitty, fut le premier qui proposa, en 1677, d'employer les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, pour la notation du plain-chant ou de la musique, en les modifiant par l'addition d'une virgule ou d'un point pour l'indication des octaves différentes, et par un trait incliné à gauche pour le bémol, ou incliné à droite pour le dièse. Souhaitty proposait de marquer la durée des sons par des lettres placées au-dessus des chiffres, ou par des signes prosodiques et grammaticaux.

Longtemps après que le système de Souhaitty eut été publié, Jean-Jacques Rousseau en proposa un autre pour la notation par les chiffres, mais différemment combiné, car la notation du cordelier n'embrassait que trois octaves, tandis que celle de Rousseau s'étendait à cinq octaves au moyen des sept premiers chiffres, combinés avec des lignes horizontales ou avec des points. Le célèbre auteur de ce système avait emprunté au P. Souhaitty les barres des

chiffres, inclinées à gauche ou à droite, pour l'indication du bémol et du dièse. Le ton était marqué par un nom de note, le mode par celui de la tierce du ton souligné; une lettre indiquait la clef, un grand chiffre 2 ou 3 la mesure; des traits placés au-dessus ou au-dessous de plusieurs chiffres faisaient connaître que ces notes étaient des croches, doubles ou triples croches, en raison du nombre de ces lignes, et les positions plus ou moins éloignées, plus ou moins rapprochées des chiffres non soulignés indiquaient les rondes, blanches ou noires.

Ce système n'excita aucune attention lorsque Rousseau, à peine connu, le proposa; mais après que l'auteur de *la Nouvelle Héloïse*, de l'*Émile* et des *Confessions* eut acquis son immense célébrité, on en parla beaucoup, et l'on ne s'en servit jamais. Depuis lors, Natorp et Zeller, en Prusse, ont employé la notation par les chiffres pour l'enseignement du chant dans les écoles primaires, en l'appliquant seulement aux cantiques et psaumes; dans ces derniers temps, Galin en a fait un des éléments de sa méthode du *Méloplaste* pour l'enseignement de la musique vocale, et M. Miquel jeune en a conçu un nouvel emploi dans une notation qu'il a appelée *Arithmographie musicale*.

Nonobstant tous ces essais et le grand bruit qu'on a fait des prétendus avantages de ces systèmes, la notation par chiffres n'a jamais eu de succès et n'a pas reçu d'application dans la pratique de l'art, à l'exception des livres de chant de quelques écoles des pays protestants, qui n'exigent qu'une notation très simple et peu variée.

A l'égard des notations dont les systèmes sont composés de signes arbitraires ou d'invention, qui appartiennent à l'époque moderne, on en connaît un assez grand nombre, parmi lesquels on remarque particulièrement ceux de l'abbé

de Metz de la Salle (1), de Richesthal (2), de Bertini (3), de l'abbé de Valernod (4), de Lemme (5), du baron Blein (6), de M. Treuille de Beaulieu (7), et en dernier lieu de M. Eisenmenger (8), et d'un novateur qui ne s'est désigné que comme ancien professeur de mathématiques (9). L'erreur commune à tous ces auteurs de systèmes est *que la multiplicité des signes de la notation ordinaire est un obstacle aux progrès des élèves*. Or, ainsi que je l'ai dit déjà, la multiplicité des signes ne serait un mal qu'autant qu'elle ne rendrait pas immédiatement sensibles à l'œil les divers objets que ces signes sont destinés à représenter. Or, l'avantage de la notation musicale en usage consiste précisément à donner par eux-mêmes, et sans aucune complication, la notion nette et positive de l'intonation et de la durée, qui sont les éléments nécessaires de toute musique. De plus, la diversité des signes a cet avantage

(1) Méthode de musique, selon un nouveau système très court, très facile et très sûr. Paris, Pierre-Simon, 1728, in-8 de 216 pages.

(2) Nouvelle méthode pour noter la musique et pour l'imprimer avec des caractères mobiles. Strasbourg, Levrault, in-4, 1810.

(3) *Stigmatographie* ou l'art d'écrire avec des points, suivie de la *Mélographie*, nouvelle manière de noter la musique. Paris, Martinet, 1814, gr. in-8, gravé.

(4) Nouvelle Méthode pour noter le plain-chant sans barres et sans clefs. Mss. in-fol. de la Bibliothèque de Lyon, n° 963, 3.

(5) Nouvelle Méthode de musique et gamme chromatique, qui abrége le travail et l'étude de la musique; de onze douzièmes on l'a réduite à un douzième. Paris, Firmin Didot, 1829, in-8 de 19 pages, avec un cahier de 10 pages in-4 obl.

(6) Principes de mélodie et d'harmonie, déduits de la théorie des vibrations. Paris, Bachelier, 1832, 1 vol. in-8 (dans le IIe chapitre).

(7) Dans la *Revue musicale*, 6e année, n° 36.

(8) Traité sur l'art graphique et la mécanique appliqués à la musique. Paris, Gosselin, 1838, in-8 de 182 pages.

(9) Nouveau système de notation musicale, suivi d'un essai sur la nomenclature musicale. Paris, Houdaille, 1837, gr. in-8.

de peindre aux yeux par leur aspect une grande quantité de signes à la fois, de telle façon que le musicien ne lit pas signe par signe, mais groupe par groupe, et que l'aperçu de la première et de la dernière note d'un trait lui fait deviner, par la figure que forment les autres, tout ce qui est intermédiaire entre ces points extrêmes.

Il n'en est pas de même dans les divers systèmes de notation qu'on a voulu substituer à celui-là. La similitude des signes pour toutes les octaves, et en général la suppression des clefs, en sont les bases; mais les novateurs ont pris eux-mêmes le soin de démontrer que la similitude des signes est un mal, et que les clefs sont nécessaires; car à peine ont-ils trouvé les signes d'analogie, qu'ils ont été obligés d'en imaginer d'auxiliaires pour distinguer ces octaves, qu'ils venaient à grand'peine de rendre uniformes, et qu'au lieu du signe qui donne par lui-même une notation simple destinée seulement à frapper la vue, ils ont dû avoir recours à des points de reconnaissance qui exigent une opération de l'esprit.

CHAPITRE IX.

Des méthodes pour l'enseignement de la musique.

Ainsi que la notation dont il a été traité dans le chapitre précédent, les autres éléments qui composent l'ensemble du système de la musique ont été vivement attaqués par les auteurs d'une multitude de projets pour l'enseignement de cet art. A les entendre, les principes sur lesquels est basé ce système sont obscurs, mal coordonnés, remplis d'exceptions et de contradictions; enfin, leur étude exige

un temps considérable et des efforts de mémoire et d'intelligence qui souvent amènent le dégoût dans l'âme des élèves.

Il suffirait sans doute, pour démontrer la fausseté de ces allégations, de rappeler que le nombre de musiciens bons lecteurs qui sont répandus sur la surface du globe est si considérable, qu'on en pourrait former une population de plusieurs millions d'individus, et d'ajouter que la multitude de cours où les nouvelles méthodes ont été mises en pratique depuis trente ans n'ont pas produit dix artistes qu'on puisse joindre à cette immense population musicienne; mais sans nous arrêter à cette comparaison des produits de l'ancien système et des nouveaux, qui serait décisive, examinons ce que sont ces méthodes nouvelles, et démontrons que leurs auteurs ou leurs propagateurs se sont fourvoyés en voulant leur donner une portée qu'elles n'ont pas, au lieu de les appliquer à ce qu'elles peuvent avoir d'utile, à savoir l'enseignement populaire d'une partie très minime de l'art.

En réalité, la constitution des gammes, le système de la division du temps et la notation, composent tous les principes de la musique. Dans le moyen-âge, et jusque vers la fin du XVIe siècle, ces éléments de l'art furent présentés sous une forme absurde; car, bien que la nature n'ait jamais permis de reconnaître plus ou moins de sept sons dans les limites de chaque octave des échelles diatoniques, on avait réduit à six le nombre de noms de ces sons, et de cette bizarre conception était né le système monstrueux des *muances*, d'après lequel certaines notes de la gamme, représentant des sons déterminés, avaient trois noms différents et d'autres deux, suivant les circonstances. La création de la tonalité moderne fit disparaître cette sol-

misation anormale, et donna naissance à l'appellation des sons de la gamme diatonique par sept noms affectés invariablement chacun à un son déterminé.

Il en est de la division du temps et de sa mesure en musique comme de l'intonation des sons de la gamme diatonique dans chaque octave, car ce sont les lois mêmes du système du monde qui en fournissent les éléments, et toute combinaison quelconque du temps musical a nécessairement pour base les oscillations du pendule astronomique. De quelque manière qu'on puisse concevoir les combinaisons et les divisions du temps musical, on ne pourra jamais y trouver d'autres éléments que la division binaire et la division ternaire. La notation, en ce qui concerne la durée des sons et des silences dont se compose la musique, ne doit donc pas avoir d'autre objet que de représenter clairement aux yeux les valeurs binaires et ternaires du temps, eu égard au mouvement, par des signes de convention qui ne permettent pas d'équivoque. Or, dans le moyen-âge, on vit s'établir un système de notation de la musique mesurée non moins absurde que celui de la solmisation; car ce système était conçu de telle sorte, que les signes, représentant toute autre chose en certaines circonstances que ce qu'ils semblaient indiquer, étaient un piége tendu à l'intelligence du lecteur, une énigme qu'il devait deviner; ils exigeaient de sa part un calcul prompt et un coup d'œil sûr pour exécuter autre chose que ce que les signes semblaient indiquer, et pour rendre la pensée du compositeur. Des réformes, commencées dans la seconde moitié du XVIe siècle, et continuées jusque vers la fin du XVIIe siècle, ont fait disparaître par degrés cette ridicule conception, et ont conduit au système de notation maintenant en usage; système qui, comme je l'ai fait voir dans

le chapitre précédent, est complet, logique, et a l'avantage de peindre aux yeux la pensée du compositeur par des signes spéciaux de formes facilement reconnaissables, lesquels ne laissent point de doute sur leur signification, et se combinent si bien pour l'intelligence du lecteur, que le musicien instruit ne lit point par signes, mais par groupes. Les accompagnateurs habiles lisent même plusieurs lignes à la fois et d'un seul coup d'œil.

Voilà ce que n'ont pas compris ceux qui ont proposé d'abandonner ce système de notation pour en adopter de nouveaux. On verra tout à l'heure que les méthodes d'enseignement qu'ils ont prétendu baser sur des signes différents de ceux de la notation ordinaire ne sont applicables qu'à des cas particuliers placés en quelque sorte à côté de l'art. Quelles que soient leurs assertions, quelques violentes que soient leurs attaques contre le système de cet art, ils sont impuissants à toucher à ses principes, c'est-à-dire à la constitution de l'échelle, à la division du temps et à la notation, sans porter la perturbation dans l'art lui-même.

Les méthodes d'enseignement de la musique ne peuvent avoir pour but que deux résultats, à savoir, de former des artistes, et de donner aux masses populaires des notions de chant. Pour atteindre le premier de ces buts, c'est-à-dire, pour conduire un jeune musicien à la plus grande habileté pratique qu'il puisse acquérir, l'expérience a démontré que l'exercice lent, progressif et souvent répété, est le seul moyen efficace. C'est dans l'exposition des principes et dans la gradation de l'exercice que consiste l'ancienne méthode par laquelle on arrive à ce but. Cette méthode n'a pas besoin d'être justifiée, car ses immenses résultats sont trop évidents. Si les auteurs des premiers

ouvrages élémentaires et des anciens solféges ont fait désirer plus d'ordre et de philosophie dans l'exposition des principes, les défauts de leurs livres ont progressivement disparu dans ceux de leurs successeurs, et, depuis environ trente-cinq ans, la division de l'enseignement en trois objets principaux et distincts qui sont l'intonation des sons, leurs durées et la notation, n'a plus rien laissé d'imparfait. Quoi qu'on dise, quoi qu'on fasse, il n'y aura jamais d'artiste véritable formé que par cette méthode, et les hautaines déclamations de ses adversaires seront toujours impuissantes à lui porter atteinte.

A l'égard de l'enseignement élémentaire et populaire, on l'a vu se produire sous des formes variées à différentes époques, particulièrement depuis le commencement de ce siècle ; mais toutes les formes se classent en deux systèmes principaux, dont l'un est conforme à l'art tel qu'il est, et dont l'autre se pose en réformateur. Le premier système est celui qu'on examinera d'abord ici.

Dès longtemps on s'est préoccupé des moyens de rendre l'étude de la musique facile pour les enfants en la transformant en jeux de diverses sortes, et successivement on a vu paraître des cartes musicales, des dés musicaux, un loto musical, un domino de musique, etc. Certain auteur, nommé *Dumas*, imagina de rassembler dans un casier les caractères de tous les signes de la musique, et de faire composer, au moyen de ces caractères, des leçons données, par les mêmes procédés que ceux de la typographie. L'énumération de toutes les choses de ce genre, qui tour à tour mises en vogue, oubliées et reproduites comme des choses nouvelles, ont été de nouveau abandonnées, serait fort longue. De pareils procédés d'enseignement ne sont applicables avec quelque succès que dans l'éducation privée.

Dans l'enseignement collectif conforme aux principes de la musique ordinaire, on distingue la méthode concertante de Choron, celle de l'enseignement simultané, imaginée par M. Massimino; la méthode mixte, inventée par M. Pastou, et connue sous le nom d'*École de la lyre harmonique;* et enfin la méthode de Bocquillon-Wilhem.

A l'exception de cette dernière, aucune de celles qui viennent d'être mentionnées ne paraît avoir eu pour objet l'enseignement populaire de la musique. En perfectionnant les livres élémentaires pour l'enseignement spécial de cet art, le Conservatoire de Paris avait rendu les études plus fortes, et avait formé des musiciens plus habiles que ceux des générations précédentes. Mais la vigoureuse éducation musicale qu'on recevait au Conservatoire ne se trouvait que dans cette école. Cependant les autorités municipales de quelques grandes villes de France avaient compris l'utilité que la musique peut avoir dans l'éducation publique, et quelques écoles, dotées de faibles ressources, avaient été fondées vers les dernières années de l'empire français, à Lille, Douai, Metz, Strasbourg et Toulouse.

Ce fut dans ces circonstances que, presque simultanément, les auteurs des méthodes qui viennent d'être énumérées mirent la main à l'œuvre. Choron est le premier qui doit nous occuper, parce que, sans avoir précisément en vue l'introduction de la musique dans l'enseignement primaire, il s'occupa spécialement de choses qui sont destinées à y produire les meilleurs effets : je veux parler du développement du sentiment harmonique. Frappé de cette considération que le sentiment de l'intonation et celui de la mesure du temps musical sont indépendants l'un de l'autre, Choron en avait conclu qu'on doit séparer dans l'enseignement les notions qui concernent ces choses. Pas-

sant ensuite à la nécessité de la gradation dans les difficultés, il s'était fait un système concernant cette gradation, qui consistait à combiner des solféges à trois ou quatre parties, de manière que chacune de ces parties offrît un degré différent dans l'ordre des difficultés ; en sorte que l'école de Choron était partagée en quatre classes, dont chacune représentait un degré différent d'avancement. Il donna à ce système d'enseignement le nom de *méthode concertante*, et en fit l'expérience sur un grand nombre d'enfants réunis en chœur, et choisis en général parmi les enfants pauvres, dans les écoles de charité.

Telle était la *méthode concertante*, qui paraissait d'abord n'avoir pas survécu à son auteur, mais qu'on a vue reparaître dans ces derniers temps en quelques localités. Choron avait obtenu de beaux succès en la mettant en pratique avec un grand nombre d'élèves ; mais il ne faut pas prendre le change sur ces résultats, ni les considérer comme étant ceux d'un enseignement véritablement populaire. Les difficultés qu'on se proposait de vaincre par la méthode étaient trop grandes pour que tous les élèves en pussent triompher. Le plus grand nombre, rebuté par ces difficultés, se retiraient des cours après des essais infructueux plus ou moins prolongés. Le but du fondateur de la méthode était de faire des élèves d'élite, et, suivant son opinion, il devait opérer sur des masses considérables d'enfants, pour arriver, par des épurations successives, au choix d'individus dont il se proposait de faire des artistes distingués, et dont il avait besoin pour réaliser ses projets de restauration de la musique d'église.

Vers 1816, c'est-à-dire à l'époque même où Choron commença l'essai de sa méthode, M. Massimino, musicien piémontais, ouvrit à Paris un cours de musique basé

sur une méthode d'enseignement collectif qui eut un succès de vogue dans sa nouveauté. Cette méthode consiste à dicter à un certain nombre d'élèves une leçon qu'ils écrivent sur des ardoises où l'on a tracé des portées. La leçon, d'abord fort simple, devient graduellement plus difficile. L'opération terminée, le maître appelle près de lui chaque élève, lui fait chanter la leçon en corrigeant les fautes qu'il a faites sous la dictée. Les corrections achevées, toutes les voix se réunissent pour chanter cette leçon, qu'on recommence jusqu'à ce que l'exécution soit satisfaisante. Des solféges volumineux donnés en exercices aux élèves, et chantés par eux dans les cours, complètent leur éducation.

Ainsi qu'on le voit, le système de M. Massimino est une application à la musique de la méthode lancastrienne, par laquelle on apprend à lire en écrivant; c'est ce qui lui a fait donner improprement le nom d'*enseignement mutuel de la musique*. Bien qu'il y ait des moniteurs dans l'école, et que ces moniteurs dirigent une certaine quantité d'élèves, ils n'enseignent cependant pas en réalité, car ils sont dirigés par le professeur, qui dicte la même leçon pour tous. L'enseignement est *simultané*, il n'est pas *mutuel*. Cet enseignement a quelque chose de séduisant et même d'utile. Tout le monde sait qu'il arrive souvent qu'un élève éprouve de la difficulté à reconnaître le nom d'une note à la seule audition du son, et à lui assigner avec promptitude la valeur de sa durée, bien qu'il ait déjà quelque habitude de la lecture. Cette difficulté résulte de la paresse de l'esprit, que rien ne porte à réfléchir s'il n'y est obligé. C'est donc un exercice utile que celui qui développe la mémoire des sons et celle de la mesure de leur durée.

Les prompts résultats de la méthode de M. Massimino firent son succès dans l'origine; mais ayant moins en vue de faire l'application de cette méthode à un enseignement élémentaire pour le peuple que de former des éducations complètes de musiciens, l'auteur reconnut bientôt que des exercices développés de solfége pouvaient seuls le conduire à ce but, et il en écrivit un grand nombre dont la réunion forme deux gros volumes in-folio. La méthode de M. Massimino doit donc être rapportée à l'enseignement artistique, considéré sous un point de vue particulier.

Dans ce qui précède, on n'a pas vu le véritable enseignement populaire : nous allons en voir la réalisation absolue dans la méthode inventée par Bocquillon-Wilhem. Les premiers essais en furent faits en 1819, d'abord dans un pensionnat de Paris, puis dans l'école instituée par le préfet du département de la Seine, rue Saint-Jean-de-Beauvais, pour l'enseignement mutuel. Ses heureux résultats la firent bientôt adopter à l'exclusion de toute autre pour les écoles publiques de Paris par la Société pour l'instruction élémentaire, et les encouragements accordés par le conseil municipal de cette ville donnèrent une base solide à son application en grand dans l'enseignement populaire. Il serait trop long de rappeler ici par quels développements progressifs et par quelle suite non interrompue de succès cette méthode a acquis chaque jour plus d'importance, enfin comment, dans l'espace de vingt-six ans, elle a rendu d'éminents services à la civilisation en contribuant puissamment à la moralisation du peuple. Les journaux et les rapports publiés sur ces résultats ont fourni sur ce sujet tous les renseignements désirables. Le nombre toujours croissant des élèves dans les écoles où on enseigne cette méthode se compte maintenant par milliers : nul doute

qu'un temps viendra où des écoles semblables couvriront le sol de la France et répandront partout le goût et la connaissance du chant. Il est un fait dont on peut tirer l'induction que si la méthode de Wilhem est plutôt destinée à produire ce résultat qu'à former des artistes distingués, elle peut du moins préparer l'éducation de ceux-ci et leur fournir l'occasion de se manifester; car c'est d'une école dirigée par son inventeur que mademoiselle Falcon est sortie pour aller au Conservatoire, et de là sur la scène de l'Opéra, où l'on sait qu'elle se plaça tout d'abord au premier rang.

Depuis que B. Wilhem conçut la première pensée de sa méthode jusqu'à sa mort, il lui fit subir plusieurs transformations dans les détails, cherchant toujours à la simplifier davantage; mais il n'a rien changé à ses bases principales, et *l'Escalier vocal*, *les Mains musicales* et *l'Indicateur vocal*, qui en sont les moyens d'enseignement, sont restés ce qu'ils étaient dans l'origine.

L'escalier vocal se présente à l'œil sous l'aspect d'un escalier double, à marches inégales, dont les hauteurs différentes indiquent la place des tons et des demi-tons dans les gammes diatoniques ascendantes et descendantes. C'est un mode d'enseignement de la nature de ces gammes par les yeux.

Les mains musicales, dessinées dans la forme des mains ordinaires, servent à représenter deux portées, l'une avec la clef de *fa*, l'autre avec la clef de *sol*, dont la réunion renferme une étendue de deux octaves et une note, au moyen de l'intervalle auquel appartient l'unisson des deux clefs. Les doigts représentent les lignes des portées. L'idée de l'emploi de la main pour le solfége n'était pas nouvelle, car elle appartient au XIe siècle; mais l'application qu'en

a faite B. Wilhem à la solmisation moderne est complétement différente de l'usage de la main musicale attribuée à Guido d'Arezzo.

De même que pour les gammes diatoniques, B. Wilhem a un escalier vocal pour l'échelle chromatique, qui démontre l'égalité des demi-tons dans la pratique.

L'Indicateur vocal, à notes et à clefs mobiles, est une planche de bois couverte d'un papier imprimé ou tracé à l'encre de la Chine, qui représente une portée vide avec des trous pour recevoir des figures de clefs et de notes dont les positions peuvent varier suivant la volonté du maître qui fait la démonstration de l'emploi des clefs et de la transposition. Cet indicateur est une réalisation de la portée vide et sans clefs qui fut proposée pour la première fois en 1537 par Sébalde Heyden, puis longtemps après par Jacob, auteur d'une *Méthode de musique sur un nouveau plan*, et qui n'est en réalité que la reproduction de la *Main musicale*, que Rameau avait voulu faire revivre en 1760 dans son *Code de musique*. En cela *l'Indicateur vocal*, de B. Wilhem, a beaucoup d'analogie avec le *Méloplaste*, de Galin, dont il sera parlé plus loin ; mais il a sur celui-ci l'avantage de laisser dans l'esprit des élèves des traces moins fugitives des démonstrations du maître.

A l'égard de l'ordre des études, B. Wilhem a adopté la division rationnelle en trois branches principales, qui concernent l'intonation des sons et la formation des gammes, la durée des sons et des silences avec leurs procédés de mesures et leur combinaison rhythmique ; enfin la représentation de ces choses par des signes, c'est-à-dire la *notation*.

La réunion de tous les moyens dont il vient d'être parlé à un grand nombre d'exercices et de manœuvres dans l'in-

térieur d'une école d'enseignement mutuel, de divisions et de subdivisions des élèves, de classements divers d'après les facultés et les progrès, de passages alternatifs d'un objet à un autre, d'études de lecture, d'écriture musicale, de rhythme, de chant individuel et collectif, compose toute la méthode de B. Wilhem; méthode qui, comme on voit, est éclectique, et qui convient parfaitement à l'enseignement populaire par ses démonstrations mécaniques applicables à des masses d'individus, et par son classement en divers degrés d'avancement, qui permet toujours de s'assurer de la capacité des élèves avant de les faire passer d'un ordre inférieur de connaissances à un ordre supérieur.

De légères erreurs dans le classement des mesures composées sont les seules qu'on puisse signaler dans l'exposé que B. Wilhem a fait de son système. Ainsi, en plaçant parmi les mesures *qui contiennent moins d'une ronde*, celles qui se chiffrent par $\frac{9}{8}$ et par $\frac{12}{8}$, il est évident qu'il s'est trompé; car *neuf-huitièmes* et *douze-huitièmes* sont certainement des quantités plus élevées que *huit-huitièmes*, qui sont l'exacte valeur de la ronde. Il sera facile de faire disparaître cette distraction dans des éditions subséquentes.

La bonté, la fécondité de la méthode de B. Wilhem se démontrent par ses résultats, qui sont certainement ce qu'on pouvait désirer de plus satisfaisant. Partout où l'on voudra répandre dans le peuple les notions d'un art destiné à le rendre meilleur, à lui procurer de pures jouissances, et à dépouiller ses habitudes de ce qu'elles ont de grossier, cette méthode sera employée avec succès et fera bientôt reconnaître ses avantages. Le moment est favorable pour sa propagation, car de toutes parts on voit les

autorités s'empresser d'accueillir dans leurs localités l'enseignement de la musique au nombre des éléments de l'éducation populaire.

Ajoutons que l'inventeur de cette méthode en a complété l'utilité par la création de son *orphéon*, de ce chœur majestueux où l'on a vu se réunir dans un ensemble parfait des milliers de voix du peuple chantant des morceaux de musique à trois ou quatre parties avec autant d'intelligence que de sentiment et de justesse d'intonation. Ces grandes masses vocales ont souvent excité l'admiration des artistes eux-mêmes dans les concerts publics où elles se sont fait entendre. Formés par la méthode que nous venons d'analyser, ces chanteurs en ont prouvé incontestablement l'excellence.

Parlons maintenant de la méthode du *Méloplaste*, inventée par Galin, ancien élève de l'École polytechnique, dont l'objet est une sorte d'enseignement collectif basé sur une réforme des éléments de l'art. Les moyens par lesquels l'auteur du *Méloplaste* s'est proposé d'opérer cette réforme, et dont il a composé son système, ne sont que la reproduction de choses proposées longtemps avant lui. C'est ainsi que sa pensée de représenter les sons de la gamme diatonique par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, en distinguant les octaves par un point placé au-dessus des chiffres pour l'octave supérieure, et au-dessous pour l'inférieure, et d'exprimer les intonations diésées par les chiffres barrés d'un trait incliné à droite, et les bémolisées par un trait incliné à gauche, est la reproduction exacte du système publié en 1677 par le P. Souhaitty, que nous avons exposé dans le chapitre précédent; système modifié longtemps après par J.-J. Rousseau. Ainsi encore, la portée vide et sans clefs, proposée en 1537 par Sebulde

Heyden, et plus de trois siècles après par Jacob, ainsi que la main musicale du Code de musique de Rameau, sont des choses analogues au *Méloplaste* pour la démonstration des gammes diatoniques et de l'échelle chromatique, ainsi que pour la conception de l'emploi des clefs et de la transposition. Dans le système du méloplaste, ce qu'il y a de plus original sont les idées de Galin concernant la mesure du temps en musique.

J.-J. Rousseau avoue dans ses *Confessions* que les objections de Rameau contre son système de la notation de la musique par les chiffres dissipèrent toutes ses illusions concernant ce système, et lui firent voir que le travail d'attention qui doit être fait par le lecteur pour une notation semblable a beaucoup plus d'inconvénients que la multiplicité des signes si divers de formes, de la notation ordinaire. Si les chiffres peuvent être employés avec quelque avantage, c'est pour noter des cantiques ou psaumes et des mélodies très simples, comme l'a conçu Natorp, conseiller du consistoire évangélique supérieur de la Prusse, pour l'usage des écoles primaires de l'Allemagne, où l'on sait que ces chants sont enseignés en même temps que les éléments de la lecture, de l'écriture et de l'arithmétique. Il ne s'agit pas dans ces écoles de former des éducations musicales, mais de réaliser une des nécessités de la religion réformée.

Si le système d'enseignement par le méloplaste n'avait pas de prétention plus élevée, on pourrait l'admettre sans difficulté; mais ce n'est pas à cela qu'il veut se borner, car il ne prétend pas à moins qu'à réformer l'art tout entier. De deux choses l'une : ou il veut substituer son système de notation à celui qui est en usage, ou il ne veut en faire qu'un acheminement à la musique notée par le sys-

tème ordinaire. Dans le premier cas, il est facile de démontrer que la notation par les chiffres serait impraticable pour la musique compliquée du piano, par exemple, où des accords complets des deux mains se présentent à chaque instant, ce qui obligerait à superposer des multitudes de ces chiffres sans points, pointés en dessus ou en dessous, barrés à droite et à gauche, et présentant des groupes tellement compliqués, qu'il faudrait s'arrêter longtemps sur chacun pour en distinguer tous les éléments, et que la lecture rapide deviendrait impossible. Dans la seconde supposition, ce que les élèves auraient appris de la notation par chiffres serait destiné à être oublié par eux lorsqu'ils entreraient dans l'étude des instruments, et la notation usuelle, qu'ils devraient apprendre alors, deviendrait pour eux d'une difficulté d'autant plus grande, qu'ils se seraient plus accoutumés au système restreint de la notation employée dans l'enseignement par le méloplaste.

C'est en effet ce qu'on a remarqué chez tous ceux qui ont essayé d'apprendre la musique par cette méthode; non seulement ils ne savaient pas la musique véritable, mais ils étaient en quelque sorte devenus incapables de l'apprendre, parce qu'ils voulaient toujours mettre à la place des principes de cet art les notions d'autre espèce qui leur avaient été données primitivement. Le méloplaste peut conduire à lire dans son système de notation et à chanter des mélodies simples; mais il ne peut faire des musiciens : il ne peut pas même servir d'introduction à la connaissance de la musique usuelle, dont il a pour but de réformer le système. C'est quelque chose à côté de l'art, ce n'est pas l'art lui-même.

Cet exposé fidèle de la nature des divers systèmes d'enseignement de la musique peut faire juger exactement de

la valeur des attaques dont certaines écoles ont été l'objet, et de ce qu'il y avait de juste et de convenable dans les défis portés à ces écoles par les propagateurs du méloplaste.

Ces défis sont toujours faits sous de certaines conditions destinées à fausser le jugement que le public en pourrait porter. Ainsi les novateurs, dont les élèves ne peuvent lire la musique notée par la notation universellement connue, demandent qu'on leur fournisse à l'avance les morceaux destinés à l'essai, afin de les transcrire dans leur système de signes; puis ils présentent aux vrais musiciens des combinaisons de signes de temps absurdes à déchiffrer, combinaisons qui n'existeront jamais dans la musique véritable, parce qu'on pourra toujours les réduire à une expression normale. Ceux qui portent ces défis se garderaient bien, par exemple, de faire écrire par des compositeurs célèbres des leçons spécialement destinées à l'essai, et qu'on placerait sur le pupitre immédiatement après qu'elles auraient été écrites, en prenant pour juges de bons musiciens qui suivraient de l'œil sur le papier l'exécution, afin de s'assurer de l'exactitude de la lecture.

En réalité, il n'y a point de concours possible entre ceux qui connaissent la notation universelle et ceux qui l'ignorent, et qui prétendent la remplacer par une notation de convention. Les défis qui ont été portés à ce sujet sont des non-sens, car il faudrait d'abord juger le procès de ces notations.

DEUXIÈME SECTION.

DES SONS CONSIDÉRÉS DANS LEURS RAPPORTS DE SUCCESSION ET DE SIMULTANÉITÉ ; DU RÉSULTAT DE CES CHOSES.

CHAPITRE X.

Ce que c'est que le Rapport ou la Relation des sons.

Il y a beaucoup d'analogie entre les impressions que la musique laisse dans l'âme de ceux qui ignorent ses procédés et les sensations du compositeur au premier jet de son inspiration. En général, le public n'est frappé que d'un ensemble dont il n'aperçoit pas les détails, et le musicien a trop de fièvre pour analyser sa pensée; mais lorsque celui-ci veut écrire ce qu'il a inventé, une grande différence s'établit entre lui et le vulgaire. Dès qu'il a saisi sa plume, le calme rentre peu à peu dans son âme, ses idées s'éclaircissent, le morcellement de ses périodes musicales en phrases plus ou moins régulières s'opère dans sa pensée; les voix, les instruments qui les accompagnent et l'expression dramatique des paroles cessent de faire un tout homogène. Alors se manifeste une pensée musicale qu'on appelle *mélodie;* alors s'établit la différence des sons qui se succèdent et de ceux qui se font entendre simultanément; alors les défauts de nombre dans les phrases deviennent aussi remarquables pour le musicien que les fautes de quantité le sont pour le poëte; l'arrangement des voix, les dispositions des groupes de sons, le choix des instruments, le rhythme, tout enfin devient l'objet d'un examen particulier; tout est susceptible de perfectionne-

ments dont la nécessité n'avait point été aperçue d'abord, et l'art vient prêter son secours au génie.

De toutes les opérations de l'esprit, celle par laquelle un compositeur de musique conçoit l'effet de sa composition sans l'entendre paraît être et la plus difficile et la plus étonnante. Quelle complication! Que de rapports divers! Que de talent, de perspicacité, d'expérience et d'observation, même dans un ouvrage médiocre! Car ce n'est point assez d'être ému par la situation qu'on veut peindre ou le sentiment qu'il s'agit d'exprimer; il faut encore trouver des mélodies analogues à ces divers objets; il faut que ces chants se combinent et se partagent entre plusieurs voix de différents caractères, dont il est indispensable de pressentir l'effet; il faut enfin que tout cela soit accompagné par un nombre plus ou moins considérable d'instruments qui diffèrent d'accent et de sonorité, et qui doivent être employés de la manière la plus satisfaisante et la plus utile à l'effet général. Chacune de ces choses entraîne une multitude de détails qui concourent à compliquer les éléments de cet art singulier. Il suffit au musicien de jeter un coup d'œil sur le papier qui reçoit ses inspirations, pour se rendre compte de sa composition comme s'il l'entendait réellement exécuter.

Dès qu'on porte avec attention ses investigations dans la musique, on y remarque quatre choses principales qui concourent à son effet, savoir : la succession des sons qui, comme on vient de le voir, se désigne par le nom de *mélodie;* leur simultanéité, d'où résulte *l'harmonie;* la *sonorité*, qui est plus ou moins satisfaisante, suivant le choix ou la disposition des voix ou des instruments; et enfin *l'accent*, qui vivifie tout cela, mais qui échappe à l'analyse. Les rapports sensibles des sons se présentent donc

sous trois aspects : 1° SUCCESSION ; 2° SIMULTANÉITÉ ; 3° SONORITÉ. Chacune de ces divisions se fractionne comme on le verra par la suite.

CHAPITRE XI.

De la mélodie et du rhythme.

C'est dans sa propre voix que l'homme trouve le type originaire de la musique. Cet instrument, le premier de tous, parce qu'il est à la fois le plus touchant et le plus fécond en effets divers, ne donne par lui-même que des idées de successions de sons, et ne fait pas même supposer la possibilité de simultanéité dans leur émission. De là vient sans doute que la mélodie est la première chose qu'on remarque quand une éducation précoce n'a point modifié les dispositions naturelles. Disons plus, c'est elle seule qui attire l'attention de ceux qui sont complétement étrangers aux études musicales, et l'harmonie des accompagnements frappe en vain leur oreille ; elle n'est pas entendue. Il y a environ trente ans qu'on s'est assuré, par diverses expériences, qu'une partie du public de nos spectacles croyait que l'orchestre jouait à l'unisson des chanteurs. On est plus instruit maintenant, grâce au perfectionnement des méthodes d'enseignement et à l'influence des journaux. Au reste, il est remarquable que les peuples européens sont les seuls qui ont employé l'union de l'harmonie à la mélodie depuis le moyen-âge ; l'antiquité paraît n'en avoir point fait usage, et les Orientaux ne la comprennent pas quand on la leur fait entendre. Il serait facile de démontrer que l'harmonie ne peut s'allier aux

divisions de l'échelle musicale de certains peuples, et, d'autre part, qu'elle est le produit presque nécessaire de notre gamme. La mélodie est de tous les pays et de tous les temps; mais ses formes sont variables comme les éléments qui entrent dans sa composition.

Il ne faut pas croire que cette mélodie, telle qu'on l'entend dans les chants populaires et au théâtre, n'ait d'autre règle que la fantaisie. Le génie le plus libre, le plus original, obéit, à son insu, lorsqu'il imagine des chants, à certaines règles de symétrie dont l'effet n'est pas plus de convention que ne l'est le rhythme du tambour sur des masses de soldats qu'on fait mouvoir. Qu'on ne croie point que cette régularité de formes n'affecte que ceux qui ont étudié les principes de la musique; quiconque n'a pas l'oreille inerte ou rebelle y est sensible, sans qu'il soit obligé pour cela d'analyser ses sensations.

La différence de vitesse et de lenteur, établie dans un ordre régulier quelconque, constitue ce qu'on nomme *le rhythme* en musique. C'est par le rhythme que cet art excite les plus vives émotions, et l'action de ce rhythme est d'autant plus puissante qu'elle est plus prolongée. Par exemple, une noire suivie de deux croches est une succession qu'on rencontre à chaque instant dans la musique sans la remarquer; mais qu'elle se prolonge un certain temps, elle deviendra un rhythme capable de produire les plus grands effets.

Le rhythme est susceptible de beaucoup de variétés. Dans les mouvements lents, tels que l'*adagio*, le *largo*, il est presque nul; mais dans les mouvements modérés ou rapides, il est très remarquable. Quelquefois il ne réside que dans la mélodie; d'autres fois il est dans l'accompagnement; enfin, il est des cas où deux rhythmes différents,

l'un placé dans le chant, l'autre dans l'accompagnement, se combinent pour produire un effet mixte.

La musique dépourvue de rhythme est vague et ne peut se prolonger sans faire naître l'ennui. Cependant on emploie quelquefois avec succès des mélodies de cette espèce pour exprimer une certaine rêverie mélancolique, le calme des passions, l'incertitude et d'autres choses semblables. Toutefois, de pareils cas sont rares.

D'après ce qui vient d'être dit, on conçoit que le rhythme fait partie des règles de symétrie auxquelles la mélodie est soumise ; elle en est la première et la plus impérieuse ; c'est elle qui souffre le moins d'exceptions, et à laquelle on est le moins tenté de se soustraire.

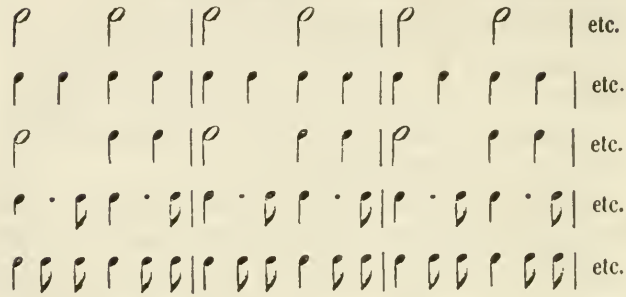
(1) La sensation du rhythme de la musique est simple ou complexe. Elle est simple quand un seul genre de combinaison de temps frappe l'oreille ; elle est complexe quand des combinaisons de genres différents se font entendre en même temps.

La sensation est d'autant plus simple que l'ordre symétrique se compose de moins d'éléments. Les éléments du rhythme sont les temps de la mesure et leurs fractions, soit binaires, soit ternaires.

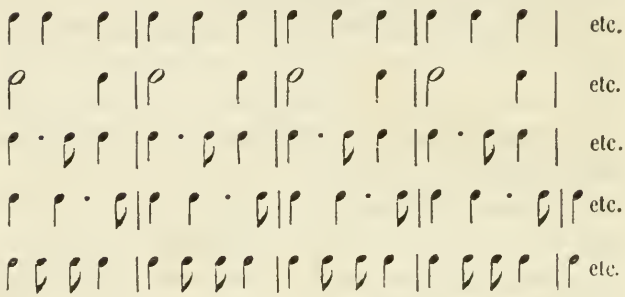
(1) Ce morceau est extrait de la quatrième leçon du cours de philosophie et d'histoire de la musique, par l'auteur de cet ouvrage.

Exemples de quelques éléments de rhythmes simples.

ORDRE BINAIRE.



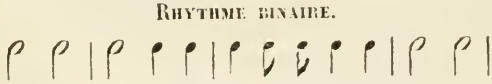
ORDRE TERNAIRE.



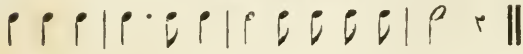
La simplicité de la sensation du rhythme diminue en raison de l'augmentation du nombre d'éléments qui entrent dans sa composition.

Exemples de rhythmes composés de plusieurs éléments.

RHYTHME BINAIRE.



RHYTHME TERNAIRE.



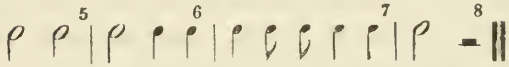
Le résultat d'une sensation très simple de rhythme étant d'affecter l'organe de l'ouïe d'une manière uniforme, cette sensation se fait remarquer sans peine ; il n'en est pas de même lorsque le rhythme est le produit d'éléments multipliés et diversement combinés. Dans les deux derniers exemples, chaque case de mesure contient des éléments différents, et chacune d'elles, conséquemment, produit une sensation distincte; d'où il suit que la symétrie d'arrangement disparaît, et, par suite, que le rapport rhythmique s'affaiblit d'autant plus.

Mais un nouveau rapport de nombres peut résulter de combinaisons semblables. En effet, l'oreille, sans compter le nombre des mesures, est cependant saisie de la sensation de ce nombre; de là naît pour elle la nécessité qu'il se répète, et, si elle est satisfaite sous ce rapport, un nouveau genre de rhythme s'établit pour elle par la symétrie des phrases ; ce rhythme constitue la *phraséologie*, qu'on désigne en musique sous le nom de *carrure des phrases*. La nécessité de symétrie dans le nombre de mesures correspondantes établit donc un nouveau genre de rhythme, lorsque cette symétrie n'existe plus dans les éléments du rhythme des temps, et ce nouveau rhythme est d'autant plus satisfaisant pour l'oreille que la similitude est plus parfaite dans l'arrangement des éléments rhythmiques de chaque mesure. Ainsi les rhythmes qui ont été donnés en dernier lieu comme exemples deviendront réguliers et sensibles si, à chacun de ces exemples, composés de quatre mesures, correspondent des phrases semblables et pour le nombre des mesures et pour l'arrangement des temps.

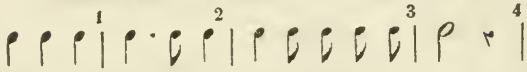
Exemples.

RHYTHME BINAIRE. — Première phrase.

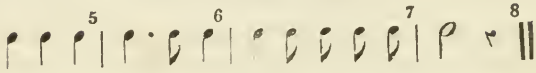
Deuxième phrase.



RHYTHME TERNAIRE. — Première phrase.



Deuxième phrase.



Dans ces exemples, il y a parité non seulement à l'égard du nombre de mesures de chaque phrase, mais la cinquième mesure répond exactement à la première pour l'arrangement des éléments du rhythme, la sixième à la seconde, la septième à la troisième, et la huitième à la quatrième. Une différence se fait cependant remarquer entre les deux phrases du premier exemple, car au lieu de deux blanches qui se trouvent dans la quatrième mesure, il n'y en a qu'une suivie d'un silence dans la huitième. La raison de cette différence est qu'après les deux phrases le sens rhythmique est terminé, et que le premier temps de la dernière mesure est précisément le point de la terminaison.

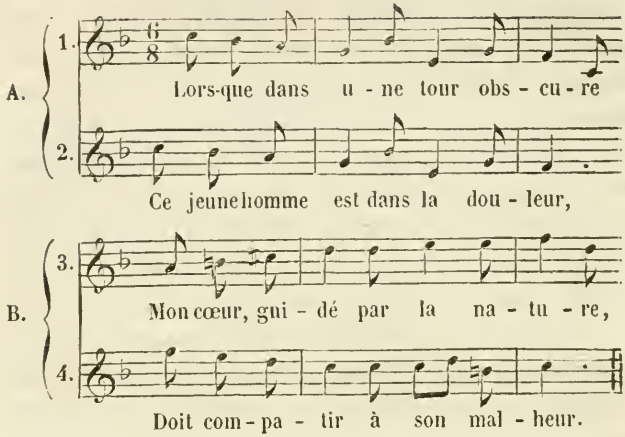
L'arrangement du rhythme phraséologique n'est pas toujours aussi régulier que dans les exemples dont il s'agit; mais on peut affirmer que moins il y a de régularité dans cet arrangement, plus la sensation de ce genre de rhythme s'affaiblit.

L'expression de *carrure des phrases*, dont on se sert dans le langage ordinaire pour désigner le rhythme phraséologique, peut faire croire à la nécessité absolue de composer toutes les phrases de quatre mesures; mais cette nécessité n'existe point, car, ainsi qu'il y a un rhythme ternaire de temps, il y a un rhythme ternaire de mesures. Une phrase de trois mesures, si elle a pour correspondante une autre phrase de trois mesures, sera donc parfaitement rhythmique; et le rhythme sera surtout satisfaisant si l'arrangement des éléments du rhythme de chaque mesure est absolument symétrique dans les deux phrases.

Il y a aussi des phrases correspondantes de cinq mesures chacune; mais à leur égard on peut faire la même observation que pour le rhythme de cinq temps par mesure, que quelques auteurs ont essayé d'introduire dans la musique; c'est que l'oreille est absolument inhabile à saisir les rapports de cette combinaison par cinq, et que si des combinaisons semblables ont été essayées avec quelque succès, c'est que l'oreille les a décomposées comme des rhythmes alternativement binaires et ternaires, et que la symétrie qui résulte de la répétition établit pour cet organe des rapports d'ordre qui finissent par le satisfaire. Une suite de mesures à cinq temps se présente donc à l'oreille comme une alternative de mesures à deux et à trois temps; une suite de phrases de cinq mesures est une combinaison alternative de phrases de deux et de trois mesures : d'où il résulte que le rhythme phraséologique de phrases de cinq mesures est le moins simple de tous, et, par suite, le plus faible pour l'oreille.

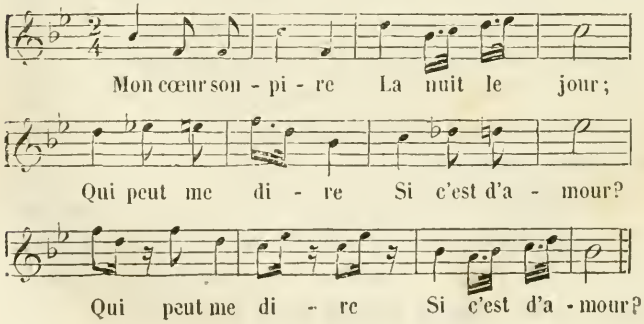
Quelquefois la phrase première de quatre mesures est coupée par un repos incident à son milieu, c'est-à-dire au bout de deux mesures; dans ce cas, l'oreille exige que la même césure musicale se fasse sentir dans la phrase com-

plémentaire ou correspondante. Je citerai pour exemple la romance du *Prisonnier*.



Dans cet exemple, *A* est le commencement de la proposition dont *B* est le complément ; 1, 2, 3, 4, sont des membres de phrases correspondants et symétriques.

Quelquefois le sens musical reste suspendu après la deuxième phrase de quatre mesures ; dans ce cas, une troisième phrase de quatre doit servir de complément, pour satisfaire l'oreille. Tel est l'exemple qu'on en trouve dans la célèbre canzonette du *Mariage de Figaro* qui commence par ces mots : *Mon cœur soupire*, etc.



On serait dans l'erreur si, de ce qui a été dit précédemment, on tirait la conséquence qu'un morceau de musique quelconque doit toujours renfermer un nombre pair de mesures ; car il arrive souvent que la mesure finale d'une phrase sert aussi de première pour une autre phrase, ce qui rend à la fin le nombre de mesures impair, sans que l'oreille en soit blessée ; cette sorte d'enjambement a même de la grâce quand elle est faite à propos.

Il n'est pas sans exemple qu'une phrase isolée de cinq ou de trois mesures se trouve placée au milieu d'autres phrases régulières et carrées ; mais un pareil défaut est toujours choquant pour une oreille délicate ; on peut affirmer avant l'examen que la phrase est mal faite, et qu'en la considérant avec soin l'auteur aurait pu la carrer. Au reste, ce sont des cas fort rares, car le musicien se conforme à la carrure des phrases comme le poëte à la mesure des vers, naturellement et sans y penser.

Toutefois, certaines mélodies populaires des pays de montagnes tels que la Suisse, l'Auvergne, l'Écosse, sont empreintes de nombreuses irrégularités de ce genre, et n'en sont pas moins agréables. L'irrégularité est même ce qui plaît le plus dans ces sortes de mélodies, parce qu'elle contribue à leur donner la physionomie particulière, étrange, sauvage, si l'on veut, qui pique notre curiosité en nous tirant de nos habitudes. Mais il ne faut pas s'y tromper ; ce qui nous séduit un instant en elles nous fatigue bientôt si nous n'en sommes distraits par d'autre musique, et l'irrégularité qu'on y remarque et qui nous plaisait d'abord finit par nous sembler monotone et affectée. Un musicien peut tirer un parti avantageux de ces sortes de mélodies ; mais il faut qu'il sache les employer à propos et qu'il n'en soit point prodigue.

La mélodie, fruit de l'imagination et de la fantaisie, libre de toute entrave en apparence, est donc soumise à trois conditions d'où dépend son existence, savoir : la convenance de tonalité, le rhythme et le nombre. On va voir qu'il en est une autre non moins importante, non moins impérieuse et plus difficile; je veux parler de *la modulation*. On appelle de ce nom le passage d'un ton dans un autre, c'est-à-dire de la gamme d'une note dans la gamme d'une autre note. Il est nécessaire d'expliquer en quoi consiste le mécanisme et le but de ces changements de ton.

Si un morceau de musique était tout entier dans le même ton, il en résulterait une sorte d'uniformité fatigante ; cette uniformité se désigne exactement par le nom de *monotonie* (un seul ton). De petits airs, d'un style naïf et simple, peuvent seuls admettre l'unité de ton sans donner lieu aux inconvénients de la monotonie. Dès qu'il s'agit d'un morceau d'une certaine étendue, la modulation devient nécessaire ; mais celle-ci est soumise aux exigences de l'intelligence musicale comme le rhythme et la forme des phrases. Dès qu'on veut faire usage de la modulation, ou plutôt dès qu'on y est déterminé par la nature des chants qu'on invente, l'embarras du choix des tons se présente. En effet, l'oreille n'admet pas toute succession de tons. Pour atteindre le but, il faut qu'il y ait quelque analogie entre le ton qu'on quitte et celui dans lequel on entre; et cependant il est un grand nombre de circonstances où la modulation doit être inattendue pour être agréable.

En réfléchissant sur la contradiction qui semble naître de cette double obligation, on s'aperçoit qu'il y a dans un morceau quelconque deux sortes de modulations : l'une, principale, qui en détermine la forme; l'autre, accessoire, qui n'est qu'épisodique. La modulation principale ayant

pour objet, tout en contribuant à la variété, de présenter avec simplicité la pensée du compositeur, n'admet que l'analogie de ton dont il vient d'être parlé, tandis que les modulations incidentes, étant destinées à réveiller l'attention de l'auditeur par des effets piquants, ne sont point soumises à cette analogie. Plus la première est naturelle et simple, plus elle est satisfaisante; plus les autres sont inattendues, plus elles contribuent à augmenter l'effet.

Cela posé, une nouvelle difficulté se présente : la voici. Quel que soit le ton principal choisi par l'auteur d'un morceau de musique, plusieurs autres tons se groupent autour de lui de manière à être avec lui en rapport d'analogie; car s'il s'agit d'un ton majeur, on trouve d'abord le ton mineur relatif, c'est-à-dire celui qui a le même nombre de dièses ou de bémols, puis celui qui a un dièse ou un bémol de plus, et enfin celui qui a un dièse ou un bémol de moins; s'il est question au contraire d'un ton mineur, on trouve d'abord le ton majeur relatif, c'est-à-dire celui qui a le même nombre de dièses ou de bémols, puis ceux qui ont un dièse ou un bémol de plus ou de moins. Mais de tous ces tons, quel est celui qu'il faut adopter? Voilà ce qui heureusement est en question; car on conçoit que s'il n'y avait qu'une manière de sortir du ton principal, la modulation serait toujours prévue, et dès lors le plaisir causé par la musique serait beaucoup diminué, ou même s'évanouirait complétement. Il suffit, pour qu'une modulation soit agréable et régulière, qu'elle ait lieu du ton principal à l'un de ses analogues, c'est-à-dire qu'elle introduise dans la mélodie un dièse ou un bémol de plus, ou qu'elle en retranche un. Supposons un ton majeur, *ré*, par exemple, dans lequel y a deux dièses, savoir, au *fa* et à l'*ut* : la pensée du compositeur pourra être également simple et

naturelle, soit qu'il conduise sa modulation en *si* mineur, où il y a le même nombre de dièses; soit que cette modulation passe en *la*, où il y a un dièse de plus; en *fa* dièse mineur, où se trouve aussi un dièse de plus, et en *sol*, où il y a un dièse de moins : la fantaisie seule détermine le choix.

Toute modulation principale peut donc se faire par quatre tons différents. Et qu'on ne croie pas que le pédantisme des écoles a limité les choses à ce petit nombre de moyens; les compositeurs les plus audacieux, ceux dont le génie a le plus d'indépendance, ont été ramenés malgré eux à s'y renfermer, parce qu'ils ont reconnu que tout ce qui en sort choque l'oreille au lieu de lui plaire. Ils ne se livrent à des écarts et ne s'abandonnent à toutes les saillies modulées de leur imagination qu'après avoir établi d'abord régulièrement la modulation principale; mais celles-là, loin de déplaire à l'oreille, lui procurent des sensations d'autant plus vives qu'elles sont plus inattendues.

Je viens de dire que tous les compositeurs se conforment au système régulier de la modulation principale; je dois ajouter que parmi les quatre tons dont on peut se servir pour cet objet, il est ordinaire qu'on en adopte un de préférence à d'autres pour le faire entendre plus souvent. Ainsi, bien que la modulation la plus simple, la plus naturelle, la plus universellement adoptée, soit celle où la mélodie passe d'un ton majeur dans un autre ton majeur qui a un bémol de moins ou un dièse de plus, comme de *ré* en *la*, ou bien d'un ton mineur au ton majeur relatif, comme de *si* mineur en *ré* majeur, cependant quelques musiciens ont préféré des modulations moins usitées, et s'en sont servis habituellement. Rossini, par exemple, a

adopté la modulation qui passe d'un ton majeur à un ton mineur avec un dièse de plus, comme du ton de *ré* majeur au ton de *fa* dièse mineur ; mais il s'est servi si souvent de ce moyen, qu'il l'a usé et l'a même rendu trivial.

Telles sont donc les conditions principales de la mélodie : 1° *convenance de tonalité ;* 2° *symétrie de rhythme ;* 3° *symétrie de nombre ;* 4° *régularité de modulation.* On serait dans l'erreur si l'on se persuadait qu'elles sont autant d'obstacles à la production des idées ; car le rhythme, le nombre, la modulation, sont si bien inhérents aux facultés du musicien, qu'il y obéit sans le remarquer et comme par instinct, uniquement occupé du caractère gracieux, énergique, gai ou passionné de sa mélodie ou *cantilène* (1). Que d'autres entraves bien plus réelles il est obligé de surmonter, dans la production et dans l'arrangement de ses idées ! S'il écrit sur des paroles dans le style dramatique, l'arrangement des vers, la prosodie, la rapidité de l'action, et beaucoup d'autres considérations, le contraignent bien davantage, comme on le verra dans la suite ; cependant l'homme de génie en triomphe toujours. C'est un mystère qui ne peut être compris que par les compositeurs eux-mêmes, que cette faculté d'inventer, de conserver de l'élan, de la chaleur, du délire, de se passionner enfin au milieu de tant d'obstacles ; de rester indépendant dans le choix de son sujet, et de le manier avec dextérité, comme si rien ne s'y opposait. Lorsqu'on songe à toutes ces choses, on conçoit qu'il peut y avoir du mérite même dans de la musique médiocre.

Il est des mélodies qui séduisent par elles-mêmes et dé-

(1) Ces deux mots sont synonymes. Le second est tiré de l'italien *cantilena.*

pouillées de tout ornement étranger, même d'accompagnement; celles-là sont en petit nombre. Il en est d'autres qui, bien que purement mélodiques, ont besoin du secours d'une harmonie quelconque pour produire leur effet. Il en est enfin dont l'origine réside dans l'harmonie qui les accompagne. Quiconque n'est pas insensible à l'effet des sons saisit facilement l'ensemble des mélodies de la première espèce : de là vient que celles-ci sont bientôt populaires. Les mélodies qui ne produisent leur effet qu'avec le secours d'un accompagnement quelconque n'exigent pas de grandes connaissances musicales pour être comprises, mais toutefois elles ne peuvent plaire qu'aux oreilles habituées à entendre de la musique. Quant aux mélodies de la troisième espèce, qu'on peut nommer *mélodies harmoniques*, les musiciens seuls sont en état de les apprécier, parce qu'au lieu d'être le résultat d'une idée simple, elles se compliquent de divers éléments et exigent conséquemment une sorte d'analyse pour être comprises : analyse qu'un musicien fait avec la rapidité de l'éclair, mais que l'homme du monde ne peut faire que lentement et avec peine. Ce ne sont pas moins des mélodies très réelles, et c'est à tort qu'on s'écrie souvent qu'il n'y a point de chant dans un morceau quelconque, lorsque ce genre de mélodie s'y trouve ; on devrait dire seulement que le chant n'en est pas facile à comprendre. S'attacher à en saisir l'esprit serait augmenter ses jouissances et n'exigerait pas une étude fort longue; mais la paresse naturelle que nous portons en toute chose exerce son influence même sur nos plaisirs.

Quoique la mélodie soit en apparence ce que tout le monde peut apprécier avec facilité, elle est cependant une des parties de la musique sur lesquelles on porte les juge-

ments les plus erronés. Il est peu d'habitués des théâtres lyriques qui ne se croient en état de prononcer sur la nouveauté d'une mélodie; néanmoins, outre que l'érudition musicale leur manque pour cela, combien de fois ne sont-ils pas trompés par les ornements du chanteur, qui donnent un air de nouveauté à des choses surannées! Que de vieilleries habillées à neuf au moyen d'accompagnements de formes différentes, d'instruments nouveaux, de changements de mouvement, de mode ou de ton! Et tandis qu'on n'aperçoit pas les analogies réelles qu'il y a entre telle mélodie ancienne et telle autre qu'on croit nouvelle, que de fois il arrive qu'on signale des ressemblances imaginaires, parce qu'on a remarqué quelque similitude de rhythme entre deux mélodies dont les caractères, les formes et l'inspiration n'ont rien d'analogue! Les bévues de ce genre sont innombrables; néanmoins on n'en reste pas moins convaincu de l'infaillibilité de son jugement, et l'on est toujours prêt à retomber dans les mêmes erreurs avec la même assurance.

Mais, dit-on, il n'est pas besoin de tout examiner pour savoir si telle mélodie est agréable ou déplaisante! Cela se sent plus que cela ne s'analyse, et tout le monde est en état de juger de ses sensations. — Ces vérités sont incontestables; mais qu'en faut-il conclure? Que chacun est en droit d'affirmer que telle mélodie lui plaît ou lui semble insignifiante ou désagréable, mais non de décider de son mérite, s'il n'est en état de l'analyser. A Dieu ne plaise qu'on soit contraint d'analyser les mesures des phrases pour s'assurer qu'elles sont carrées! un pareil travail, indigne de quiconque a le sentiment de la musique, n'est jamais nécessaire quand on a su rendre son oreille délicate sous le double rapport du rhythme et du nombre. C'est à

perfectionner cet organe qu'il faut travailler, et, pour y parvenir, l'attention seule est nécessaire, sans y joindre le secours de la science. Qu'un homme du monde, au lieu de s'abandonner sans réserve au plaisir vague que lui cause un air, un duo, se décide à en examiner l'ordonnance, à considérer la disposition et le retour des phrases, les rhythmes principaux, la cadence, etc. : d'abord ce travail lui sera pénible et troublera ses jouissances; mais insensiblement l'habitude suppléera l'attention, et bientôt elle sera telle que l'attention même sera moins nécessaire. Alors, ce qui n'aura paru d'abord qu'un calcul aride deviendra l'origine d'un jugement facile et la source des plus vives jouissances.

Il est une autre objection qu'on répète volontiers et qu'il ne faut pas laisser sans réponse, parce qu'elle est spécieuse et peut faire naître des doutes, même dans un esprit juste. « Gardez-vous de toute cette science, » disent ceux qu'une paresse invincible domine ; elle ne peut qu'affaiblir vos plaisirs. Les arts ne nous procurent de jouissances qu'autant que leurs effets sont imprévus. Ne cherchez donc point à acquérir des connaissances dont le résultat doit être de vous rendre propres à juger plutôt qu'à sentir. » — Tout ce raisonnement est fondé sur cet axiome de philosophie : « Apercevoir, c'est sentir ; comparer, c'est juger. » Mais le perfectionnement de l'organe auditif, qui résulte de l'observation de l'effet des sons, n'est qu'un moyen de percevoir mieux et d'augmenter par là la somme de ses jouissances. Voilà pourquoi l'attention est nécessaire à l'homme du monde, tandis que celui-ci tirerait peu d'utilité d'un savoir imparfait. Tout le monde porte des jugements sur la musique, les uns par un instinct aveugle et avec précipitation, les autres par un goût plus sûr, plus

exercé. Qui oserait dire que la première espèce de jugements vaut mieux que l'autre?

Lorsque je traiterai de l'expression dramatique, je ferai voir quelle est la portion de la mélodie que l'oreille la moins exercée juge sainement par instinct.

CHAPITRE XII.

De l'harmonie.

Plusieurs sons qui se font entendre simultanément, et dont la réunion flatte plus ou moins agréablement l'oreille, prennent le nom collectif d'*accords*. Le système général des accords et les lois de leur succession appartiennent à une branche de l'art musical qu'on désigne par le nom d'*harmonie*.

Harmonie est un mot générique quand il signifie la science des accords. Mais on dit aussi l'*harmonie* d'un accord pour indiquer l'effet qu'il produit sur l'oreille : autre exemple de la pauvreté de la langue.

Par suite de l'éducation des peuples modernes et civilisés, on se persuade que le sentiment de l'harmonie est si naturel à l'homme, qu'il a dû le posséder de tout temps. C'est une erreur, car il y a beaucoup d'apparence que les peuples de l'antiquité n'en ont point eu d'idée ; les Orientaux, même de nos jours, n'y sont pas plus initiés : l'effet de notre musique en accords les importune. La question de la connaissance que les Grecs ou les Romains ont pu avoir de l'harmonie a été vivement controversée, mais inutilement, personne ne pouvant alléguer de preuves en faveur

de son opinion à cet égard (1). L'équivalent du mot *harmonie* ne se trouve pas employé une seule fois dans les traités de musique grecs ou latins qui sont parvenus jusqu'à nous (2); le chant d'une ode de Pindare, celui d'un hymne à Némésis et quelques autres fragments, sont tout ce qui s'est conservé de l'ancienne musique grecque, et l'on n'y trouve aucunes traces d'accords; enfin la forme des lyres et des cythares, le petit nombre de leurs cordes qui ne pouvaient être modifiées comme celles de nos guitares, ces instruments n'ayant point de manches comme les nôtres, tout cela, dis-je, donne beaucoup de probabilité à l'opinion de ceux qui ne croient point à l'existence de l'harmonie dans la musique des anciens. Leurs adversaires opposent que cette harmonie est dans la nature. — A la bonne heure; mais que de choses sont dans la nature, et n'ont été remarquées que très tard! L'harmonie est dans la nature, et cependant l'oreille des Turcs, des Arabes et des Chinois n'a pu s'y accoutumer jusqu'ici.

Les premières traces de l'harmonie se font apercevoir chez les écrivains du moyen-âge vers le IXe siècle; mais elle resta dans un état de barbarie jusque vers le milieu du XIVe, époque où quelques musiciens français et italiens commencèrent à lui donner des formes plus douces. Parmi ces musiciens, ceux qui se distinguèrent le plus furent François Landino, surnommé *Francesco Cieco*, parce qu'il était aveugle, ou *Francesco d'egli organi*, à cause de son

(1) Je crois pourtant qu'il serait possible de démontrer par la nature même de l'échelle musicale des Grecs qu'ils n'ont pu faire usage de l'harmonie, dans le sens que nous y attachons; mais c'est une question délicate qui ne doit point trouver place ici.

(2) Ces traités ont été écrits depuis le temps d'Alexandre jusque vers la fin de l'empire grec. Les plus importants sont ceux d'Aristoxène, d'Aristide Quintilien, d'Alypius, de Ptolémée et de Boèce.

habileté sur l'orgue, et Jacques de Bologne. L'harmonie se perfectionna ensuite entre les mains de deux musiciens français, Guillaume Dufay et Gilles Binchois, et d'un Anglais, Jean Dunstaple. Tous trois vécurent vers la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe. Leurs élèves ajoutèrent à leurs découvertes, et depuis lors l'harmonie s'est continuellement enrichie d'effets nouveaux.

L'habitude d'entendre de l'harmonie dès notre enfance nous en fait un besoin dans la musique. Il semble d'ailleurs que rien n'est plus naturel, et, dans l'état de civilisation musicale où nous sommes parvenus, il est rare que deux voix chantent ensemble sans chercher à *s'accorder*, c'est-à-dire à faire des accords. Chaque voix ne pouvant produire qu'un *son* à la fois, deux voix qui s'unissent ne peuvent donc faire que des accords de deux sons; ceux-là sont les plus simples possibles. On les désigne par le nom d'*intervalles*, parce qu'il y a nécessairement une distance quelconque d'un son à un autre; les noms de ces intervalles expriment les distances qui se trouvent entre les deux sons. Ainsi l'on appelle *seconde* l'intervalle compris entre deux sons voisins, *tierce* celui qui se trouve entre deux sons séparés par un autre, *quarte* celui qui renferme quatre sons, et ainsi de suite à mesure que la distance s'augmente d'un son, *quinte*, *sixte*, *septième*, *octave* et *neuvième*. Les intervalles qui dépassent la neuvième conservent les noms de *tierce*, *quarte*, *quinte*, etc., parce que ce ne sont que des doubles ou triples tierces, quartes, quintes, etc., et que leur effet est analogue à celui des intervalles non redoublés.

Si l'on n'a point oublié que divers sons, tels que *ré* ♭, *ré* ♮ et *ré* ♯ conservent la dénomination commune de *ré* par l'idée de réalité qu'on attache au nom des notes, on con-

cevra sans peine que chaque intervalle est susceptible de se présenter sous différents aspects; car si *ré* forme toujours une seconde à l'égard d'*ut*, ce *ré* ou cet *ut* pourront être dans l'état de *bémol*, de *bécarre* ou de *dièse*, et dès lors la seconde sera plus ou moins étendue, plus ou moins resserrée. Un intervalle réduit à sa plus petite dimension, et dans lequel on ne trouve que les signes d'un ton et d'un mode quelconque, se désigne par l'épithète de *mineur;* le même intervalle, dans sa plus grande extension relative au ton, est *majeur*. Par exemple, l'intervalle d'*ut* ♮ à *ré* ♭ est une *seconde mineure;* celui d'*ut* ♮ à *ré* ♮ est une *seconde majeure*. Mais si, par une altération momentanée qui n'est conforme à aucun ton, on construit des intervalles plus petits que les mineurs ou plus grands que les majeurs, on désigne les premiers par le nom de *diminués*, et les autres par celui d'*augmentés*. Par exemple, l'intervalle d'*ut* ♯ à *fa* ♮ est une *quarte diminuée* qu'on ne peut considérer que comme une altération momentanée; car il n'est aucun ton où *ut* soit *diésé*, tandis que *fa* ne l'est pas; par le même motif, l'intervalle d'*ut* ♮ à *sol* ♯ est une *quinte augmentée*. Les divers degrés d'extension des intervalles sont donc de quatre espèces : *diminué, mineur, majeur, augmenté*.

On se servait autrefois des dénominations de *juste* et de *faux* pour les variétés d'extension de la *quarte* et de la *quinte;* mais ce qui est faux ne pouvant trouver place en musique, on a renoncé à ces mauvaises expressions.

Tous les intervalles ou accords de deux sons ne produisent pas le même effet sur l'oreille : les uns lui plaisent par leur harmonie, les autres l'affectent moins agréablement et ne peuvent la satisfaire que par leur enchaînement avec les premières. On donne le nom de *conson-*

nances aux intervalles agréables, et celui de *dissonances* aux autres.

Les intervalles consonnants sont *la tierce*, *la quarte*, *la quinte*, *la sixte* et *l'octave*. Les dissonants sont *la seconde*, *la septième* et *la neuvième*.

Les intervalles consonnants et dissonants ont la propriété de *se renverser;* c'est-à-dire que deux notes quelconques peuvent être à l'égard l'une de l'autre dans une position inférieure ou supérieure. Par exemple, *ut* étant la note inférieure et *mi* la supérieure, il en résulte une *tierce;* mais que *mi* soit la note inférieure et *ut* la supérieure, elles formeront une *sixte*.

Le renversement des consonnances produit des consonnances; celui des dissonances engendre des dissonances. Ainsi la tierce renversée produit la sixte, la quarte produit la quinte, celle-ci produit la quarte, la sixte produit la tierce, la seconde produit la septième, et celle-ci la seconde.

On a disputé longtemps pour savoir si la quarte est une consonnance ou une dissonance; deux gros livres ont même été écrits sur cette question; on se serait épargné beaucoup de mauvais raisonnements si l'on eût pensé à la loi du renversement. La quarte est une consonnance d'une qualité inférieure aux autres; mais elle est une consonnance, car elle provient d'une autre consonnance (la quinte) dont elle est le renversement.

Le renversement est une source de variété pour l'harmonie, car il suffit de déplacer la position des notes pour obtenir des effets différents.

J'ai dit que les intervalles consonnants sont agréables par eux-mêmes, et que les autres ne le deviennent que par leur combinaison avec eux. Il résulte de cette diffé-

rence que la succession des consonnances est libre, et qu'on peut en faire des suites aussi étendues qu'on le veut; deux dissonances, au contraire, ne peuvent se succéder, et, dans la résolution d'une dissonance sur une consonnance, la note dissonante doit descendre d'un degré. Cette règle, qu'on ne viole pas sans blesser une oreille délicate, n'est cependant pas toujours respectée par les compositeurs; mais si les maîtres font pardonner les négligences en faveur des qualités du génie, il n'en reste pas moins certain que la règle est fondée sur des rapports irrécusables de convenance ou de répulsion des sons, rapports qu'on ne viole pas en vain.

On conçoit que si l'on réunit deux ou trois consonnances, telles que la tierce, la quinte et l'octave, dans un seul accord, cet accord sera *consonnant;* mais si à plusieurs consonnances on ajoute une dissonance, l'accord deviendra *dissonant*. Dans la plupart des accords dissonants, il n'y a qu'une dissonance; quelques uns cependant en contiennent deux.

Si l'on était obligé d'énumérer tous les intervalles qui entrent dans la composition d'un accord de quatre ou de cinq sons, la nomenclature de ces accords serait embarrassante dans le langage de la science et fatigante pour la mémoire; mais il n'en est point ainsi. L'accord qui se forme de la réunion de la tierce, de la quinte et de l'octave s'appelle par excellence l'*accord parfait*, parce que c'est celui qui satisfait le plus l'oreille, le seul qui puisse servir de conclusion à toute espèce de période harmonique, et qui donne l'idée du repos. Tous les autres se désignent par l'intervalle le plus caractéristique de leur composition. Ainsi un accord formé de la tierce, de la sixte et de l'octave s'appelle *accord de sixte*, parce que cet intervalle

établit la différence qui existe entre cet accord et le *parfait;* on donne le nom d'*accord de seconde* à celui qui est composé de seconde, quarte et sixte, parce que la seconde est la dissonance dont la résolution descendante est obligée ; on appelle *accord de septième* celui qui est composé de tierce, quinte et septième, etc.

C'est surtout dans les accords composés de trois ou de quatre notes que la variété résultant du renversement se fait apercevoir, car l'harmonie de ces accords peut s'offrir à l'oreille sous autant d'aspects différents qu'il y a de notes dans leur composition. Par exemple, l'accord parfait est composé de trois notes qu'on peut placer à volonté dans la position inférieure. Dans la première disposition, l'accord est composé de tierce et de quinte : c'est l'*accord parfait;* dans la seconde, l'accord renferme la tierce et la sixte : c'est l'*accord de sixte;* enfin dans la troisième, les intervalles sont la quarte et la sixte : c'est l'*accord de quarte et sixte.* La même opération peut avoir lieu pour tous les accords, et donne lieu à des groupes de formes et de dénominations différentes qu'il est inutile d'énumérer ici puisque ce livre n'est point un traité d'harmonie. Il suffit qu'on se fasse une idée nette de l'opération.

Il y a des accords dissonants qui ne blessent point l'oreille lorsqu'ils se font entendre immédiatement et sans aucune préparation ; ceux-là s'appellent *accords dissonants naturels ;* il en est d'autres qui feraient un effet désagréable si la note dissonante ne se faisait entendre d'abord dans l'état de consonnance. Cette obligation se nomme *préparation de la dissonance*, et cette espèce d'accords se désigne sous le nom d'*accords par prolongation.* Dans d'autres accords on substitue une note à une autre qui entre plus naturellement dans leur composition. Dans cet état.

ces accords s'appellent *accords par substitution*. Les *accords par altération* sont ceux dans lesquels une ou plusieurs notes sont momentanément altérées par un dièse, un bémol ou un bécarre accidentels. Enfin, il est des harmonies dans lesquelles la prolongation, la substitution et l'altération se combinent deux à deux ou toutes ensemble. Si l'on considère en outre que toutes ces modifications se reproduisent dans tous les renversements, on pourra se former une idée de la prodigieuse variété de formes dont l'harmonie est susceptible. Cette variété s'augmente encore par la fantaisie de certains compositeurs, qui, quelquefois, anticipent dans leurs accords sur l'harmonie des accords suivants; ce genre de modifications, bien qu'assez incorrect dans une foule de circonstances, n'est pas dépourvu d'effet.

Dans tous les accords dont il vient d'être parlé, les sons ont entre eux un rapport plus ou moins direct, plus ou moins *logique;* il est des cas où ce rapport disparaît presque entièrement. Dans ces sortes d'anomalies harmoniques, une voix ou un instrument grave, du médium ou de l'aigu, soutiennent un son pendant un certain nombre de mesures. Cette tenue se désigne sous le nom de *pédale*, parce que, dans l'origine de son invention, elle ne fut employée que dans la musique d'église par l'organiste, qui se servait pour cela du clavier des pédales de son instrument. Sur la pédale une harmonie variée se fait entendre et produit souvent un très bon effet, quoique, chose singulière, le son de cette pédale ne soit en rapport avec elle que de loin en loin : il suffit que le rapport se rétablisse d'une manière convenable à la conclusion.

Lorsque l'instrumentation n'avait point encore acquis d'importance dans la musique d'église, l'orgue était

presque le seul instrument dont on faisait usage pour ce genre de musique. Son emploi se borna même pendant longtemps à soutenir les voix dans l'ordre où leur partie était écrite, sans y mêler rien d'étranger. Lorsque la basse chantante devait garder le silence, la basse de l'orgue se taisait aussi, et la main gauche de l'artiste était alors occupée à exécuter la partie de ténor ou de contralto. On attribue communément à Louis Viadana, maître de chapelle de la cathédrale de Mantoue, l'invention d'une basse indépendante du chant, propre à être exécutée sur l'orgue ou tout autre instrument à clavier, et qui, n'étant point interrompue comme l'ancienne basse, reçut le nom de *basse continue*. Plusieurs musiciens semblent avoir eu l'idée de cette basse dans le même temps ; mais Viadana est le premier qui en fit usage d'une manière suivie et régulière dans la musique d'église, vers 1596. Plus tard, on exprima, par des chiffres placés au-dessus des notes de la basse, les accords des différentes voix, et cette manière abrégée permit de ne point écrire sur la partie destinée à l'organiste ce qui appartenait aux voix. Cette partie surmontée de chiffres prit en Italie le nom de *partimento*, et en France celui de *basse chiffrée*.

Si l'on écrivait un chiffre pour chaque intervalle qui entre dans la composition d'un accord, il en résulterait une confusion plus fréquente pour l'œil de l'organiste que la lecture de toutes les parties réunies en notation ordinaire, et le but serait manqué. Au lieu de cela, on n'indique que l'intervalle caractéristique : pour l'accord parfait, par exemple, on n'écrit que 3, qui indique la tierce. Si cette tierce devient accidentellement majeure ou mineure par l'effet d'un ♯ ou d'un ♮, on place ces signes à côté et en avant du chiffre ; si elle devient mineure par

l'effet d'un ♭ ou d'un ♮, on use du même procédé. Lorsque deux intervalles sont caractéristiques d'un accord, on les joint ensemble : par exemple, l'*accord de quinte et sixte* s'exprime par $\frac{6}{5}$. Les intervalles diminués se marquent par un trait diagonal qui barre le chiffre de cette manière 7; quant aux intervalles augmentés, ils s'expriment en plaçant à côté du chiffre le ♯, le ♭ ou le ♮ qui les modifie. Lorsque la note sensible est caractéristique d'un intervalle, on l'exprime par ce signe +.

Chaque époque, chaque école, ont eu des systèmes différents pour chiffrer les basses · ces différences sont de peu d'importance; il suffit que l'on s'entende, et que l'organiste ou l'accompagnateur soit instruit des diverses méthodes.

Dans l'état actuel de la musique, l'orgue ne tient plus qu'un rang secondaire au milieu de la masse d'instruments dont il est environné, en sorte que la basse chiffrée ou continue a perdu une partie de son intérêt; mais il n'est pas moins nécessaire qu'elle soit cultivée, soit pour développer dans les jeunes artistes le sentiment de l'harmonie par ce genre d'étude, soit pour conserver la tradition des belles compositions de l'ancienne école. Autrefois on ne disait point en France : *il faut étudier l'harmonie*, mais *il faut apprendre la basse continue*. Les Allemands ont conservé l'équivalent de cette expression dans leur *general-Bass*, et les Anglais dans leur *thorough-bass*.

L'histoire de l'harmonie est l'une des parties les plus intéressantes de l'histoire générale de la musique. Non seulement elle se compose d'une succession non interrompue de découvertes dans les propriétés agrégatives des sons, découvertes qui ont dû leur origine au besoin de nouveauté, à l'audace de quelques musiciens, au perfectionnement

de la musique instrumentale, sans doute aussi au hasard; mais il est une section de cette histoire qui n'est pas moins digne d'intérêt : c'est celle des efforts qu'on a faits pour rattacher à un système complet et rationnel tous les faits épars offerts par la pratique à l'avide curiosité des théoriciens. Et remarquez que l'histoire de la théorie est nécessairement dépendante de celle de la pratique, car à mesure que le génie des compositeurs hasardait de nouvelles combinaisons, il devenait plus difficile de les rattacher au système général, et de reconnaître leur origine. Les nombreuses modifications que subissaient les accords dénaturaient si bien leur forme primitive, qu'on ne doit pas être étonné s'il a été commis beaucoup d'erreurs dans les divers classements qui en ont été faits (1).

Jusque vers la fin du seizième siècle on ne fit usage que d'accords consonnants et de quelques prolongations qui produisaient des dissonances préparéees : avec de tels éléments, les formes harmoniques étaient bornées de telle sorte qu'on ne songea point à les réunir en corps de science, et qu'on n'imagina même pas qu'il y eût une liaison systématique entre les accords qu'on employait. On considérait les intervalles deux à deux, et l'art de les employer selon de certaines conditions composait toute la doctrine des écoles. Vers l'an 1590, un Vénitien, nommé Claude Monteverde, se servit pour la première fois des accords dissonants naturels et des substitutions; dès lors le domaine de l'harmonie s'étendit beaucoup, et la science qui en est le résultat attira les regards des maîtres. Ce fut environ quinze ans après les heureux essais de Monte-

(1) Voyez mon *Esquisse de l'histoire de l'harmonie* dans la *Gazette musicale de Paris* (année 1839), et la quatrième partie de mon *Traité complet de l'harmonie* (Paris, 1844, 1 vol. in-8).

verde que Viadana, ou ses contemporains *Emilio del Cavaliere* et *Guidetti*, et quelques Allemands, qui leur disputent cette invention, imaginèrent de représenter l'harmonie par des chiffres, et pour cela furent obligés de considérer les accords isolément; alors ce nom d'*accord* fut introduit dans le vocabulaire de la musique, et l'harmonie, ou la *basse continue*, comme on disait, devint une branche de la science livrée à l'étude des musiciens. Pendant près d'un siècle, les choses restèrent en cet état, quoique de nombreux ouvrages élémentaires eussent été publiés dans cet intervalle, pour aplanir les difficultés de cette science nouvelle.

Une expérience de physique, indiquée par un moine nommé le P. Mersenne, en 1636, dans un gros livre rempli de choses curieuses et d'inutilités, lequel a pour titre l'*Harmonie universelle* (expérience répétée par le célèbre mathématicien Wallis, et analysée par Sauveur, de l'Académie des sciences), fournit plus tard à Rameau, habile musicien français, l'origine d'un système d'harmonie où tous les accords furent ramenés à un seul principe. Par cette expérience, on avait remarqué qu'en faisant résonner une corde on entendait, outre le son principal résultant de la totalité de la corde, deux autres sons plus faibles, dont l'un était à la douzième et l'autre à la dix-septième du premier, c'est-à-dire qui sonnaient l'octave de la quinte et la double octave de la tierce, d'où résulte la sensation de l'*accord parfait majeur*. Rameau, s'emparant de cette expérience, en fit la base d'un système dont il développa le mécanisme dans un *Traité de l'harmonie*, qu'il publia en 1722. Ce système, connu sous le nom de *système de la basse fondamentale*, eut une vogue prodigieuse en France, non seulement parmi les musiciens, mais aussi parmi les

gens du monde. Du moment où Rameau eut adopté l'idée de faire ressortir toute l'harmonie de certains phénomènes physiques, il fut obligé de recourir à des inductions forcées; car toute harmonie n'est point renfermée dans l'accord parfait majeur. L'accord parfait mineur était indispensable à son système; il imagina je ne sais quel frémissement du corps sonore qui, selon lui, faisait entendre cet accord à une oreille attentive, bien que d'une manière moins distincte que l'accord parfait majeur. Au moyen de cette disposition, il n'avait plus qu'à ajouter ou retrancher des sons à la tierce supérieure ou inférieure de ces deux accords parfaits pour trouver une grande partie des accords en usage de son temps, et de cette manière il obtint un système complet où tous les accords se liaient entre eux par des procédés de génération plus ou moins ingénieux. Bien que ce système reposât sur des bases très fragiles, il avait l'avantage d'être le premier qui présentât de l'ordre dans les phénomènes harmoniques. D'ailleurs Rameau avait le mérite d'être aussi le premier qui eût aperçu le mécanisme du renversement des accords; à ce titre, il mérite d'être placé au rang des fondateurs de la science harmonique.

Par la génération factice qu'il avait donnée aux accords, il avait fait disparaître les affinités de successions qu'ils tirent de la tonalité, et il fut obligé de remplacer les règles de ces affinités par celles d'une basse fondamentale qu'il formait des sons graves des accords primitifs, règles de fantaisie qui ne pouvaient avoir qu'une application forcée dans la pratique.

Dans le temps où Rameau produisait son système en France, Tartini, célèbre violoniste italien, en proposait un autre qui était aussi fondé sur une expérience de réson-

nance. Par cette expérience, deux sons aigus, vibrant à la tierce, en font résonner un troisième au grave, également à la tierce du son inférieur, ce qui donne encore l'accord parfait. Là-dessus, Tartini avait établi une théorie obscure que J.-J. Rousseau vanta au détriment du système de Rameau, quoiqu'il ne l'entendît pas, mais qui n'eut jamais de succès. Les systèmes d'harmonie étaient devenus une sorte de mode; chacun voulut avoir le sien et trouva des gens qui le prônèrent. La France vit éclore, presque dans le même temps, ceux de Baillère, de Jamard, de l'abbé Roussier, et beaucoup d'autres qui sont maintenant ignorés et qui méritent de l'être.

Marpurg avait tenté d'introduire en Allemagne le système de Rameau, mais sans succès. Kirnberger, célèbre compositeur et théoricien instruit, venait de découvrir la théorie des prolongations des sons, qui explique d'une manière satisfaisante et naturelle des harmonies dont aucune autre théorie ne peut donner les lois. Plus tard, Catel reproduisit en France cette même théorie d'une manière plus simple et plus claire, dans le *Traité d'harmonie* qu'il composa pour le Conservatoire de musique; et s'il m'est permis de parler de mes travaux, je dirai que je l'ai complétée par l'explication du mécanisme de la substitution et de la combinaison de cette même substitution avec les prolongations et les altérations. De cette théorie sont nées des harmonies d'un ordre nouveau dont l'art s'est enrichi; ce n'est point ici le lieu d'entrer dans des explications sur ce qui concerne cet objet.

CHAPITRE XIII.

De l'acoustique.

L'*acoustique* est une science dont l'objet est la théorie du son ; elle diffère de la musique en ce qu'elle n'a point de rapport avec les lois de succession des sons, d'où résulte la *mélodie*, ni à celles de leur simultanéité, qui règlent l'harmonie. L'examen des phénomènes qui se manifestent dans la résonnance des corps sonores de diverses natures et de dimensions différentes, et les résultats de ces phénomènes sur l'ouïe, composent le domaine de l'acoustique. Ce mot est dérivé d'un verbe grec qui signifie *entendre*.

La percussion, le frottement, ou d'autres modes de résonnance étant imprimés aux corps sonores, produisent dans l'air qui les environne certains mouvements oscillatoires qu'on nomme *vibrations*. Lorsque ces vibrations sont d'une lenteur excessive, le son n'est point appréciable par l'oreille ; il ne produit sur cet organe que l'effet du *bruit ;* si ces vibrations acquièrent une certaine rapidité, comme 64 dans une seconde, on entend un son très grave. L'intonation s'élève à mesure que le nombre des vibrations devient plus considérable dans un temps donné. Au-delà de certaines limites de rapidité, l'oreille cesse d'entendre le son.

On a cru longtemps que l'air possédait seul le degré d'élasticité nécessaire pour transmettre le son à l'oreille ; on sait aujourd'hui que les liquides et certains corps solides jouissent du même avantage : ils propagent même le son avec plus de force et de rapidité que l'air.

On trouve dans tous les traités de physique ce principe, que l'air mis en vibration est le véritable corps sonore, et l'on y donne comme une démonstration de ce principe le résultat de cette expérience. Si l'on place sous le récipient d'une machine pneumatique un timbre accompagné d'un petit appareil mécanique qui le frappe, l'oreille entend le son tant que le récipient est rempli d'air; mais à mesure qu'on retire cet air au moyen de la pompe aspirante, le son s'affaiblit, et il finit par s'anéantir dès que l'air est entièrement retiré, quoique le mouvement de percussion continue sur le timbre. Cette expérience est moins concluante qu'elle ne le paraît d'abord; car, outre que le son peut être transmis à l'oreille par d'autres corps élastiques que l'air, on ne pourrait rendre raison de la différence des timbres, c'est-à-dire des diverses qualités de son, si les corps sonores ne possédaient par eux-mêmes des qualités sonores qui se modifient par le système de production du son. Sous ce rapport, comme sous beaucoup d'autres, la science de l'acoustique est encore bien imparfaite.

Une corde de métal, de soie ou de boyau, fixée d'une manière solide par un bout, et tendue de l'autre par un poids ou par une cheville; une lame métallique, une plaque d'une forme quelconque, en bois, en métal ou en cristal, un tube dans lequel on introduit de l'air, une cloche, etc., sont des corps sonores dont les vibrations font entendre des sons de qualités différentes. Depuis environ trente ans, l'acoustique s'est enrichie d'une multitude d'observations sur les phénomènes produits par les résonnances de ces corps; ces observations n'ont pas été inutiles au perfectionnement de certains instruments, et ont donné lieu à l'invention de quelques autres. Il y a lieu de croire qu'on obtiendra plus tard des résultats plus satisfaisants encore

des recherches auxquelles se livrent quelques savants acousticiens.

L'imperfection des appareils d'expérimentation et le défaut de soin et de précision dans les expériences ont introduit dans la science de l'acoustique bien des erreurs, d'autant plus graves que les mathématiciens, s'emparant de faits mal constatés pour les soumettre au calcul, et les considérant comme des vérités démontrées, en ont tiré des conséquences qui paraissent être en opposition directe avec d'autres faits démontrés dans la pratique de la musique. En voici un exemple.

Supposant d'une manière absolue qu'un corps sonore, dont les dimensions sont exactement de moitié plus petites que celles d'un autre corps, fait, dans un temps donné, un nombre de vibrations double du plus grand, et qu'il fait entendre l'octave juste de celui-ci, ils ont pris pour expression du corps sonore le plus grand le nombre 1, et pour celle du plus petit le nombre 2. Admettant également que la quinte juste du son du corps sonore le plus grand serait fournie par un autre corps qui aurait les deux tiers des dimensions de celui-là, la quarte par un corps qui en serait les trois quarts, la tierce majeure les quatre cinquièmes, la tierce mineure les cinq sixièmes, la sixte mineure les cinq huitièmes, la sixte majeure les trois cinquièmes, et ainsi des autres intervalles, ils ont exprimé les rapports de tous les intervalles de la gamme par les proportions suivantes :

Le ton majeur (*ut, ré*) comme 9 est à 8; le ton mineur (*ré, mi*) comme 10 est à 9; la tierce majeure (*ut, mi*) comme 5 est à 4; la tierce mineure (*ré, fa*) comme 6 est à 5; la quarte juste (*ut, fa*) comme 4 est à 3; la quinte juste (*ut, sol*) comme 3 est à 2; la sixte majeure (*ut, la*) comme 5 est

à 3; la sixte mineure (*mi, ut*) comme 8 est à 5; le demi-ton majeur (*ut, ré* ♭) comme 16 est à 15; le demi-ton mineur (*ut, ut* ♯) comme 25 est à 24; et la différence entre *ut* ♯ et *ré* ♭ comme 81 est à 80 (1).

Or, il résulterait de là que, dans la pratique de l'exécution, les musiciens devraient faire *ré* ♭ plus élevé que *ut* ♯, et c'est précisément le contraire qui a lieu, parce que les musiciens sentent que *ut* ♯ a une affinité ascendante, tandis que *ré* ♭ en a une descendante. La pratique se trouve donc en cela en contradiction avec la théorie. Quelques théoriciens, considérant l'affinité dont il vient d'être parlé comme un fait résultant de l'organisation des musiciens,

(1) Ces proportions sont basées sur ce principe que *les nombres de vibrations d'une corde sont en raison inverse de sa longueur.* Or, les géomètres ayant admis comme démontré que les longueurs de cordes qui correspondent aux intonations exactes des sons de la gamme sont les suivantes, la corde du premier son de cette gamme étant représentée par 1, lorsqu'elle vibre à vide et dans toute sa longueur :

NOMS DES SONS :	*ut*,	*ré*,	*mi*,	*fa*,	*sol*,	*la*,	*si*,	*ut*.
LONGUEURS DES CORDES :	1,	$\frac{8}{9}$,	$\frac{4}{5}$,	$\frac{3}{4}$,	$\frac{2}{3}$,	$\frac{3}{5}$,	$\frac{8}{15}$,	$\frac{1}{2}$.

Ils en ont tiré les nombres suivants comme représentant ceux des vibrations de ces longueurs de cordes :

NOMS DES SONS :	*ut*,	*ré*,	*mi*,	*fa*,	*sol*,	*la*,	*si*,	*ut*.
NOMBRE DES VIBRATIONS :	1,	$\frac{9}{8}$,	$\frac{5}{4}$,	$\frac{4}{3}$,	$\frac{3}{2}$,	$\frac{5}{3}$,	$\frac{15}{8}$,	2.

Puis, les géomètres continuant leurs expériences sur les demi-tons représentés par des dièses et des bémols, à l'aide du monocorde (*), en ont tiré cet autre principe que *diéser un son, c'est multiplier le nombre de ses vibrations par* $\frac{25}{24}$; *et que le bémoliser, c'est le multiplier par* $\frac{24}{25}$ (Pouillet, *Éléments de physique expérimentale*, t. I, p. 114 et suiv.)

On verra plus loin l'origine de l'erreur qui a conduit les géomètres à ces fausses proportions dans les rapports des sons.

(*) Voyez l'explication de ce mot dans le Dictionnaire de musique contenu dans ce volume.

ont dit que ce fait ne détruit pas la théorie, qui ne saurait être fausse; d'autres ont affirmé que les musiciens font réellement *ré* ♭ en croyant *ut* ♯, et *vice versâ*, ce qui, si cela était vrai, détruirait toute l'économie de la tonalité. Hâtons-nous de dire que d'Alembert, le physicien Charles, MM. de Prony, Savart et quelques autres savants, frappés de la solidité de l'objection, ont avoué qu'il est possible que des faits inconnus jusqu'ici renversent l'édifice des calculs qu'on a crus exacts, et que la théorie des véritables rapports des intervalles musicaux est peut-être encore à faire.

Or, voici ces faits qui ont été inconnus aux géomètres, et qui ont mis leur théorie en opposition avec la pratique. Chez les Grecs, les philosophes de l'école de Pythagore avaient établi qu'entre les sons *mi-fa* et *si-ut* il y a un *limma*, intervalle dont ils représentaient les proportions par les nombres 243 : 256, et qui était conséquemment plus petit que le demi-ton majeur supposé exister entre ces sons par les théoriciens modernes. Cette différence provient de ce que les pythagoriciens faisaient égaux entre eux les tons *ut-ré* et *ré-mi*, comme ils doivent l'être en effet, pour que les intonations soient parfaitement justes, et la proportion numérique de ces deux tons était 8 : 9, au lieu d'être, comme dans notre théorie mathématique, le premier 8 : 9, et le second 9 : 10. Il résulte de là que les Grecs élevaient le son *mi* et le rapprochaient du son *fa*, d'où résultaient les proportions 243 : 256 de cet intervalle de demi-ton, au lieu de 15 : 16 que lui donnent les modernes. Même chose avait lieu pour le demi-ton mineur ou limma de *si-ut*. Tous les théoriciens du moyen-âge ont suivi la doctrine des Grecs à cet égard, d'accord en cela avec Boèce, écrivain latin du ve siècle de l'ère chrétienne, qui

a exposé cette doctrine dans son Traité de musique.

Vers le milieu du XVIe siècle, Zarlino, maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Marc, à Venise, se sépara tout à coup de la doctrine des anciens Grecs pour adopter une hypothèse de Ptolémée, savant astronome et philosophe de l'école d'Alexandrie, qui écrivait vers l'année 140 de notre ère, et de qui l'on a un Traité de musique spéculative. Ptolémée, présentant la théorie de plusieurs ordres diatoniques possibles, en propose un qui fait majeurs les demi-tons *mi-fa* et *si-ut*, et qui, conséquemment, distingue deux sortes de tons, l'un majeur, comme *ut-ré*, l'autre mineur, comme *ré-mi*, dont les proportions sont 8 : 9 et 9 : 10. Ces fausses proportions, introduites dans la théorie moderne par Zarlino, furent critiquées sévèrement par son contemporain Vincent Galilée; mais bientôt d'autres géomètres les admirent comme réelles, et depuis lors elles ont été considérées comme incontestables par les savants, qui ne se sont pas assurés de la justesse des intonations qui leur servent de base, mais ont été constamment repoussées par les musiciens, mieux guidés par leur instinct, mais incapables de discuter les calculs des mathématiciens.

Si ceux-ci avaient remarqué les tendances absolues du quatrième degré vers le troisième, et du septième vers la tonique, ils auraient compris qu'il y a là un principe d'attraction qui n'existerait pas si les demi-tons étaient majeurs, et si les distances qu'ils mesurent sur le monocorde étaient justes. Par cela même que cette attraction existe, on a la démonstration que les demi-tons sont naturellement aussi petits qu'ils peuvent être. Euler, illustre géomètre, éclairé par la loi qui oblige les dissonances à faire leur résolution sur la note inférieure, comprit que cette attraction était réelle dans la dissonance de septième entre

sol-fa, et quelle était la loi qui obligeait *fa* à descendre : d'où il conclut que ce *fa* n'est pas celui de la théorie mathématique ordinaire, mais un *fa* plus rapproché de *mi*, et qui doit être représenté par un autre nombre. Ce n'est pas *fa* qu'il fallait descendre, mais *mi* qu'il fallait élever ; toutefois il est bien singulier que les mathématiciens et les physiciens n'aient pas été éclairés par le mémoire d'Euler sur ce sujet (1).

L'attraction dont je viens de parler, et qui se fait sentir surtout dans les harmonies dissonantes naturelles, est ce qui constitue la tonalité moderne. Les altérations de notes, soit ascendantes, soit descendantes, successivement introduites dans l'harmonie depuis près d'un siècle, ont multiplié les attractions des sons et ont conséquemment rendu variables les proportions de tous les intervalles. De là est résultée la nécessité d'une théorie mathématique nouvelle et beaucoup plus étendue que tout ce qu'on a connu jusqu'à ce jour, théorie dont personne n'a même aperçu les principes, et qui, lorsqu'elle sera connue, mettra d'accord la doctrine mathématique et la pratique de l'art (2).

Les instruments à clavier et à sons fixes n'étant pas doués de la faculté de varier les attractions dans tous les tons, il a fallu chercher les moyens de répartir les inégalités des proportions sur les douze demi-tons contenus dans l'octave, par une opération de l'accord de ces instruments à laquelle on a donné le nom de *tempérament*. Bien des systèmes de tempérament ont été proposés et mis en pratique ; mais on a reconnu dans ces derniers temps que le

(1) Voyez l'exposé de la théorie vraie dans le quatorzième article sur le *Système général de la musique*, par l'auteur de cet ouvrage (*Gazette musicale de Paris*, 3 janvier 1847).

(2) Cette doctrine sera exposée dans la *Philosophie de la musique*, ouvrage de l'auteur de *la Musique mise à la portée de tout le monde*.

meilleur de ces systèmes est celui qui consiste à faire tous les demi-tons égaux : on lui a donné le nom de *tempérament égal*. Les accordeurs de piano ont divers procédés pour arriver à ce résultat ; les meilleurs sont ceux par lesquels on multiplie les *preuves* du bon accord, en faisant servir les notes accordées à former divers intervalles avec celles qu'on accorde. Une oreille délicate et beaucoup d'habitude sont indispensables pour faire cette opération.

CHAPITRE XIV.

De l'art d'écrire la musique. — Contrepoint. — Canons. — Fugue.

Dans la poésie, comme dans quelques uns des arts du dessin, la composition se présente à l'imagination du poëte ou de l'artiste sous la forme d'une idée simple qui s'exprime comme elle se conçoit, c'est-à-dire sans complications d'éléments. Il n'en est pas de même en musique. Dans cet art, tout est complexe ; car composer n'est pas seulement imaginer des mélodies agréables, ou trouver l'expression vraie des divers sentiments qui nous agitent, ou faire de belles combinaisons d'harmonie, ou disposer les voix d'une manière avantageuse, ou inventer de beaux effets d'instrumentation ; c'est faire à la fois tout cela, et beaucoup d'autres choses encore. Dans un quatuor, dans un chœur, dans une ouverture, dans une symphonie, chaque voix, chaque instrument a une marche particulière, et de tous ces mouvements se forme l'ensemble de la musique. Que l'on juge d'après cela de la complication qui embarrasse cette opération de l'esprit qu'on nomme *composition*, et des études qui sont nécessaires pour vaincre tous les obstacles d'un art si difficile !

Il fut un temps où l'on ne pouvait pas dire que les musiciens composaient ; ils arrangeaient des sons. Ce temps renferme près de trois siècles, c'est-à-dire depuis la fin du XIIIe jusque vers 1590. Quelques misérables cantilènes populaires et le plain-chant de l'église étaient les seules mélodies qu'on connût ; il n'était pas rare de voir le même chant de cette espèce servir de thème obligé à vingt compositions différentes, et s'appliquer indifféremment à toute espèce de paroles. Nulles traces d'expression, d'enthousiasme, de passion ni d'élévation ne se font remarquer dans la multitude de messes, de motets, de chansons à plusieurs voix et de madrigaux qui virent alors le jour : singularité d'autant plus remarquable, que c'est précisément dans le même temps que la fermentation des imaginations fut le plus ardente en idées religieuses, en philosophie, en poésie, en peinture ; que le génie de l'homme s'est élevé aux plus hautes régions, et que ses passions se sont développées avec le plus de violence. Mais, libre de toute entrave, la pensée du poëte pouvait en un instant créer des beautés sublimes, comme fit le Dante, sans être arrêtée par les difficultés d'un art matériel ; instruit par ce qui était sous ses yeux, le peintre ne pouvait tarder à s'apercevoir que l'imitation de la nature devait être le but de ses travaux ; avertis par l'excès des maux qui accablaient l'humanité, le philosophe, le jurisconsulte, le théologien, n'avaient besoin que de laisser éclater leur indignation pour parler avec éloquence de la liberté, des lois et de la religion. Dans tout cela, comme je l'ai dit, les idées sont simples ; le génie trace la route, et la science vient après. En musique, ce fut le contraire. Il fallut d'abord que les musiciens s'occupassent du soin de créer les ressources matérielles de leur art ; mais dans la recherche de ses

moyens ils se trompèrent, et crurent marcher vers le but, tandis qu'ils se préparaient seulement à entrer dans la route qui devait y conduire.

Leur erreur fut un bien, car il ne fallait pas moins que toute la persévérance de leurs efforts pour débrouiller le chaos des formes variées que peut prendre l'enchaînement des sons. Que de combinaisons harmoniques dans les ouvrages de ces vieux maîtres! que d'adresse dans le maniement des difficultés! Habitués que nous sommes à faire usage des procédés qu'ils nous ont enseignés, nous n'y voyons que des subtilités scolastiques; mais ceux qui ont fait cette science étaient des hommes de génie.

Un mot presque barbare, qui n'a plus depuis longtemps qu'une signification traditionnelle, sert à exprimer l'opération d'écrire la musique selon de certaines lois: ce mot est celui de *contrepoint*. Il paraît tirer son origine de ce que, dans quelques notations particulières du moyen-âge, on écrivait la musique avec des points, dont les distances respectives entre plusieurs voix s'appelaient *point contre point* (*punctum contra punctum*); par contraction on a dit *contrepoint*. Les musiciens de profession appellent celui qui enseigne l'art d'écrire en musique un *professeur de contrepoint;* les gens du monde lui donnent le nom de *maître de composition;* cette dernière locution est vicieuse, car on n'apprend point à composer. Si le contrepoint était autrefois l'art d'arranger des points contre des points, c'est maintenant celui de combiner des notes avec des notes. Cette opération serait certainement longue, fatigante et destructive de toute inspiration, si le compositeur ne parvenait, au moyen d'études bien faites dans la jeunesse, à se rendre familières toutes ces combinaisons, de telle sorte qu'elles ne soient pour lui que comme les règles

de la grammaire, auxquelles personne ne pense en écrivant ou en parlant. Ce qu'on nomme la science en musique n'est une science véritable qu'autant qu'elle est devenue une habitude qui ne distrait pas l'imagination.

De quelque manière que la pensée du compositeur soit dirigée dans l'arrangement des voix ou des instruments, il ne peut faire que cinq opérations différentes, qui sont : 1° donner à chaque partie des notes d'égale durée ; 2° faire la durée des notes d'une voix plus rapide de moitié que celles d'une autre voix ; 3° les réduire dans une partie au quart de la valeur de celle d'une autre partie ; 4° lier les notes en syncope dans une partie, tandis qu'une seconde marche en suivant les temps de la mesure ; 5° mêler ensemble ces divers genres de combinaisons, en y joignant les accidents du point et différentes sortes d'ornements. La décomposition de ces diverses combinaisons a fourni cinq espèces de contrepoints ou études, qu'on appelle *contrepoints simples de première, de seconde, de troisième, de quatrième et de cinquième espèce*. Ces études se font sur un chant choisi ou donné, et l'on commence ordinairement par écrire à deux voix, puis à trois, à quatre, à cinq, à six, à sept et à huit. Plus le nombre de voix augmente, plus les combinaisons se compliquent ; si l'on écrit à trois parties, par exemple, on peut mettre une seule note à une voix, tandis qu'il y en a deux à la seconde, et quatre à la troisième ; à quatre parties on peut y joindre la syncope, etc. On conçoit que de pareilles études souvent répétées enseignent à prévoir tous les cas, à vaincre toutes les difficultés, et cela sans efforts et presque sans y penser. On se persuade en général qu'un musicien instruit écrit avec plus de calcul que celui qui n'a jamais fait d'études, mais c'est une erreur ; je crois même

que le contraire a lieu, et qu'à tout prendre, celui qu'on nomme par dérision *un musicien savant*, quand il est vraiment digne de ce nom, écrit moins péniblement que celui qui, n'ayant point fait d'études, peut être à chaque instant arrêté par des difficultés qu'il n'a point prévues.

Le contrepoint simple, dont il vient d'être parlé, est la base de toute composition, car ces applications sont de tous les instants, de toutes les circonstances; on ne peut écrire quelques mesures avec élégance sans en faire usage, et celui qui en parle avec le plus de mépris en fait comme M. Jourdain faisait de la prose, *sans le savoir*. Il n'en est pas de même de ce qu'on nomme *contrepoint double;* celui-ci est fondé sur de certaines conditions dont l'usage est limité. Un compositeur dramatique peut écrire un grand nombre d'opéras sans avoir occasion de s'en servir; mais dans la musique instrumentale et dans la musique d'église, cette espèce de contrepoint est fréquemment employée. En écrivant du *contrepoint simple*, le compositeur n'est occupé que de l'effet immédiat de l'harmonie; mais dans le *contrepoint double* il faut encore qu'il sache ce que cette harmonie deviendrait si elle était renversée, c'est-à-dire si ce qui est aux parties supérieures passait à la basse, et réciproquement; en sorte que l'opération de son esprit est réellement double.

Lorsque le contrepoint peut être renversé à trois parties différentes, on lui donne le nom de *contrepoint triple;* s'il est susceptible d'être renversé à quatre parties, il s'appelle *contrepoint quadruple*.

Le renversement peut s'opérer de plusieurs manières. S'il consiste dans un simple changement d'octave entre les parties, c'est-à-dire si ce qui était aux voix graves passe à l'aigu, et réciproquement, sans changer le nom des notes,

on appelle cette faculté de renversement *contrepoint double à l'octave*. Si le renversement peut s'opérer à l'octave de la quinte, soit supérieure, soit inférieure, on appelle la composition *contrepoint double à la douzième ;* enfin si l'arrangement de l'harmonie est tel que le renversement puisse avoir lieu à l'octave de la tierce supérieure ou inférieure, c'est un *contrepoint à la dixième*. Le contrepoint double à l'octave est plus satisfaisant pour l'oreille que les deux autres; il est aussi d'un usage plus général.

Lorsqu'il s'agit de développer un sujet, une phrase, un motif, et de les présenter sous toutes les formes, comme Haydn, Mozart et Beethoven l'ont fait dans leurs quatuors et leurs symphonies, Hændel dans ses oratorios, et Cherubini dans ses belles messes, le contrepoint double offre des ressources immenses que rien ne pourrait remplacer; mais dans la musique dramatique, où ce développement d'une même idée musicale nuirait à l'expression et mettrait à la place de la vérité une affectation pédantesque, ce contrepoint serait non seulement inutile en beaucoup d'occasions, mais même souvent nuisible. Le goût et l'expérience doivent guider le compositeur à cet égard.

Jusqu'ici l'on a vu que la science ne se composait que d'objets utiles ou nécessaires; nous allons la considérer dans ses abus. Comment qualifier, en effet, ces bizarres arrangements de sons qu'on appelle *contrepoints rétrogrades*, c'est-à-dire allant à reculons, *contrepoints par mouvement contraire*, dans lesquels les voix se meuvent dans des directions opposées, *contrepoints rétrogrades contraires*, ou à retourner le livre, *contrepoints inverses contraires*, qui sont encore plus compliqués? Tout cela, je le répète, est l'abus de la science. L'oreille souffre des entraves que le musicien s'est imposées et dont celui-ci ne

tire aucun profit réel. Ces vaines subtilités n'existent que pour l'œil. Il ne faut pas croire toutefois que ce soient ces logogryphes musicaux qui ont donné aux gens du monde leurs préjugés contre la science, car il y a longtemps qu'ils ne font plus partie de la musique usuelle, et qu'ils sont relégués dans la poussière de l'école. Ils n'ont même jamais eu grand crédit; quelques maîtres pédants du XVIe et du XVIIe siècle sont les seuls qu'on peut accuser d'avoir essayé de les substituer à la science véritable. Ce sont ces musiciens qui avaient imaginé des bizarreries telles que le *contrepoint sauté*, dans lequel il était défendu de faire agir les voix par mouvements conjoints; le *contre-point lié*, où l'on s'interdisait toute espèce de saut de tierce, de quarte, etc.; le *contrepoint obstiné*, qui n'admettait qu'un seul trait répété sans cesse par une voix pendant que les autres cheminaient à l'ordinaire, et mille autres folies qu'il serait trop long de détailler. Le monde et les musiciens ont fait justice de cette dégradation d'un art dont la destination véritable est d'émouvoir et non de se transformer en énigmes.

Certaines formes de convention, qu'on nomme *imitations*, *canons* et *fugues*, sont cependant fort utiles et ne partagent pas le discrédit de celles dont il vient d'être parlé. J'oserais presque dire qu'on peut en tirer des effets plus grands, plus majestueux, plus variés que de toutes les autres combinaisons de la musique. Les personnes qui ont entendu dans l'institution royale de musique religieuse dirigée par Choron les compositions de Palestrina, de Clari et de Hændel; celles qui ont assisté dans la chapelle du roi à l'exécution des belles messes de Cherubini (1); celles enfin qui se rappellent les effets des symphonies de

(1) Ces deux établissements de musique ont été malheureusement supprimés depuis que la première édition de ce livre a paru.

Haydn, de Mozart ou de Beethoven, et qui n'ont point oublié la puissance magique des ouvertures de *la Flûte enchantée* et de *Don Juan*, ces personnes, dis-je, me comprendront lorsqu'elles sauront que toutes ces créations ont pour bases ces mêmes formes de convention auxquelles le génie a su donner de la vie. Il est nécessaire que j'explique en quoi consistent ces formes.

Dans l'analyse de la musique, on rencontre quelquefois de certaines phrases dont le caractère est plus prononcé que celui des autres, et qui offrent l'avantage de pouvoir être répétées plusieurs fois en contribuant à augmenter l'effet général du morceau. Mais si la même voix ou le même instrument étaient toujours employés pour faire cette répétition de phrases, celles-ci deviendraient monotones et fatigantes ; il y a donc de l'avantage à faire passer la phrase qu'on veut répéter d'une partie dans une autre, et même, pour plus de variété, à la transporter tantôt à une quarte, tantôt à une quinte ou à une octave plus haut ou plus bas. La phrase principale, ainsi conduite d'une partie dans une autre et variée de position, prend le nom d'*imitation*, parce que les voix ou les instruments s'imitent mutuellement, et l'on dit que l'imitation est à la quarte, à la quinte ou à l'octave, selon le degré d'élévation où elle se fait. Pour donner un exemple d'imitation connu de tout le monde, je citerai la scène des ténèbres de l'opéra de *Moïse*, par Rossini, où la phrase d'accompagnement passe alternativement d'un instrument à un autre.

L'imitation est libre en ce qu'elle ne se fait pas toujours avec exactitude depuis le commencement d'une phrase jusqu'à la fin ; mais il est des espèces d'imitations plus rigoureuses, qui non seulement se poursuivent dans toute l'étendue d'une phrase, mais qui se continuent même pen-

dant toute la durée d'un morceau : celles-là prennent le nom de *canons*. Ce genre de musique était autrefois fort à la mode dans la société ; on les chantait à table, et presque toujours les paroles en étaient burlesques ou grivoises. Tout le monde connaît celui qui commence par ces mots : *Frère Jacques, dormez-vous?* Ils étaient tous faits sur ce modèle. Piccini est le premier qui ait introduit les canons au théâtre, dans son opéra de *la buona Figliuola;* puis Vincenzo Martini en plaça un d'une forme plus libre et plus mélodique dans la *Cosa rara;* ils sont devenus depuis lors d'un usage fréquent. Rossini et ses imitateurs en ont mis dans presque tous leurs ouvrages ; mais leurs canons diffèrent de celui de Martini, en ce que ces compositeurs se bornent presque toujours à faire la phrase principale d'un chant agréable, négligeant tout ce qui sert à l'accompagnement, au lieu que le canon de Martini, comme ceux de tous les maîtres qui ont su faire ce genre de musique, se compose d'autant de phrases qu'il y a de voix, et celles-ci se servent mutuellement d'accompagnement, en passant alternativement d'une partie dans l'autre. Pour écrire des canons de cette espèce, il faut avoir fait de bonnes études musicales qu'on ne fait plus en Italie. Cherubini en a composé beaucoup qui sont d'un bel effet et d'une grande pureté de style.

L'imitation des canons peut se faire comme l'imitation libre, en commençant à la quarte, à la quinte, à l'octave, et même à tous les intervalles ; c'est ce que signifient ces mots qu'on voit souvent écrits sur la musique : *Canon à la quarte*, *Canon à la quinte inférieure*, etc. La voix qui commence le canon se nomme l'*antécédent;* celle qui l'imite prend le nom de *conséquent*.

Quelquefois le canon est double, c'est-à-dire qu'on ren-

contre de ces canons où deux parties commencent à la fois deux chants différents, et sont suivies de deux autres parties qui les imitent. Il y a aussi des canons où l'imitation se fait *par mouvement contraire*, ce qui signifie que tout ce qui se fait en montant par une voix se fait en descendant par celle qui imite, et réciproquement. Enfin, dans les anciennes écoles de musique, on écrivait beaucoup de canons où l'on s'imposait des conditions bizarres comme celles de contrepoints dont j'ai parlé, et même plus singulières encore ; par exemple, il fallait que toutes les notes blanches de l'*antécédent* devinssent noires dans le *conséquent*, ou qu'on supprimât toutes les noires pour ne laisser que les blanches, etc. Les maîtres de ces écoles se faisaient entre eux des espèces de défis et s'envoyaient des canons composés d'après ces conditions bizarres, dont ils gardaient le secret. Ils les écrivaient sur une seule ligne, afin que leurs adversaires fussent obligés d'en chercher la solution, et les enveloppaient à dessein d'autant de difficultés qu'ils pouvaient. C'étaient des espèces d'énigmes où chacun s'efforçait de montrer son adresse et sa perspicacité. Le maître qui aurait refusé un pareil défi, ou qui aurait échoué dans la recherche de la solution du canon, aurait été déshonoré.

Mais comme dans toute espèce de combat il y a des règles qu'on ne peut enfreindre, il y en avait une dans les défis de canons qui obligeait l'auteur d'un canon énigmatique à l'accompagner d'une devise propre à faciliter la recherche de la solution. Les livres des vieux maîtres du XVIe et du XVIIe siècle nous ont transmis une collection de ces devises, dont voici quelques unes :

Clama ne cesses, ou *Otia dant vitia*, faisaient connaître que le conséquent devait imiter toutes les notes de l'antécédent, en supprimant les silences.

Nescit vox missa reverti, ou *Semper contrarius esto*, ou enfin *In girum imus noctu ecce ut consumimur igni*, indiquaient que le conséquent devait imiter l'antécédent par mouvement rétrograde. Remarquez que, dans cette dernière devise, toutes les lettres prises à rebours forment les mêmes mots qu'en lisant de gauche à droite.

Sol post vesperas declinat signifiait qu'à chaque reprise le canon baissait d'un ton.

Cæcus non judicat de colore indiquait que les notes noires de l'antécédent devaient se convertir en blanches dans le conséquent. Et ainsi des autres.

Toutes ces subtilités n'allaient guère au but de l'art; mais elles étaient dans le goût de ces temps de pédantisme.

L'imitation peut prendre une forme périodique et parfois interrompue pour être reprise ensuite; dans ce cas on lui donne le nom de *fugue*, qui vient de *fuga*, fuite, parce que, dans une imitation de cette espèce, les parties semblent se fuir dans les reprises du motif. La fugue, lorsqu'elle est bien faite et lorsqu'elle est écrite par un homme de génie, comme Jean-Sébastien Bach, Hændel ou Cherubini, est la plus majestueuse, la plus énergique et la plus harmonieuse de toutes les formes musicales. On ne peut l'employer avec succès dans la musique dramatique, parce que sa marche très développée nuirait à l'intérêt de la scène; mais dans la musique instrumentale, et surtout dans la musique d'église, elle produit des effets admirables, d'un ordre tout particulier. Le magnifique *alleluia* du *Messie* de Hændel, et les fugues des messes de Cherubini, que chacun a pu entendre à Paris, sont des modèles de ce genre de beautés. Toutefois, il faut l'avouer, ces beautés sont de celles qu'on ne peut

goûter qu'après s'y être accoutumé, parce que la complication de leurs éléments demande une oreille attentive et exercée. On peut lui appliquer ce vers de Boileau :

C'est avoir profité que de savoir s'y plaire.

La fugue n'a pas toujours eu la forme qu'on lui connaît aujourd'hui ; comme toutes les autres parties de l'art musical, elle s'est perfectionnée lentement. Les diverses parties qui la composent sont maintenant le *sujet*, les *contre-sujets*, la *réponse*, l'*exposition*, les *épisodes* ou *divertissements*, les *reprises modulées*, les *strettes* et la *pédale*.

La phrase qui doit être imitée se nomme le *sujet*. Cette phrase est ordinairement accompagnée par d'autres qui forment avec elle un *contre-point double*, c'est-à-dire une harmonie susceptible d'être renversée de manière à échanger la position des notes en passant alternativement des voix inférieures aux supérieures, et de celles-ci aux inférieures ; ces phrases d'accompagnement s'appellent *contre-sujets*. Lorsque la fugue est écrite pour quatre voix ou pour quatre parties instrumentales, il y a ordinairement un contre-sujet ; dans ce cas, elle est susceptible d'être riche d'harmonie et libre dans ses mouvements. Quelquefois le compositeur emploie deux contre-sujets ; on dit alors que *la fugue est à trois sujets*. Une fugue semblable est plus difficile à faire ; mais elle est plus sèche, plus scolastique et moins variée.

L'imitation du sujet se nomme *la réponse*. Cette réponse ne peut pas être en tout semblable au sujet, parce que si celui-ci module d'un ton quelconque à un ton analogue, il faut que la réponse ramène l'oreille de ce ton nouveau dans le ton primitif ; car c'est précisément dans cette

sorte de promenade d'un ton vers un autre que consiste l'intérêt de la fugue. La marche inverse que l'on suit dans la réponse à l'égard du sujet oblige à un léger changement d'intervalle qu'on appelle *mutation*. Ce qu'il y a de remarquable, c'est qu'on juge de l'habileté d'un musicien sur l'adresse avec laquelle il saisit le point de la réponse où il faut faire la mutation dans un sujet donné; sur cent musiciens instruits à bonne école, il n'en est pas un qui ne fasse cette mutation au même endroit, tandis que ceux dont les études ont été mal dirigées ne sont jamais certains de réussir à la faire comme il faut. C'est comme une espèce de pierre de touche de leur savoir; aussi quand on dit de l'auteur d'une fugue : *il a manqué la réponse*, on ne peut rien ajouter de plus méprisant.

L'exposition se compose d'un certain nombre de reprises du sujet et de la réponse, après lesquelles viennent les *épisodes*, qui se composent ordinairement d'imitations formées de fragments du sujet et du contre-sujet. Ce sont ces épisodes qui jettent de la variété dans la fugue et qui servent à moduler. Lorsque le compositeur juge qu'il s'est assez étendu sur les développements du sujet, il rentre dans le ton primitif et fait ce qu'on appelle la *strette* ou les *strettes*, mot qui vient de l'italien *stretto* (serré), parce que ces strettes sont des imitations plus vives du sujet et de la réponse. Cette partie de la fugue est la plus brillante, et c'est celle où le compositeur peut mettre le plus d'effet. Quand le sujet est favorable, il y a plusieurs strettes de plus en plus vives. Elles se terminent ordinairement par une pédale où toutes les richesses de l'harmonie sont réunies (1).

(1) Les lecteurs qui désireraient plus de détails sur l'art d'écrire en musique, les trouveront dans mon *Traité du contre-point et de la*

Rousseau a dit qu'*une belle fugue est l'ingrat chef-d'œuvre d'un bon harmoniste*. On n'était point assez avancé dans la musique en France, du temps de Rousseau, pour sentir le prix d'une belle fugue, et cet écrivain n'avait jamais eu l'occasion d'en entendre de semblables.

Ce n'est que vers le commencement du XVIIIe siècle qu'on a fait des fugues dans le système que je viens d'analyser. Jusque-là on n'avait eu que du *contre-point fugué*, c'est-à-dire du contre-point à quatre, cinq, six ou sept parties, dont le sujet était pris dans les antiennes et les hymnes du plain-chant, avec des imitations et des canons. Ce genre de compositions fuguées se désigne sous le nom de contre-point *alla Palestrina*, parce qu'un célèbre compositeur nommé Palestrina, qui vivait dans le XVIe siècle, en a porté le style au plus au point de perfection. Dans ce genre de musique, en apparence si sec et si peu favorable aux inspirations, Palestrina a su mettre tant de majesté, un sentiment religieux si calme et si pur, qu'il semble avoir écrit toutes ces difficultés scientifiques sans peine, uniquement occupé de rendre dignement le sens des textes sacrés. Lorsque ces motets sont exécutés avec la tradition parfaite d'exécution qu'on entendait autrefois dans la chapelle Sixtine, l'impression qu'ils laissent ne peut être égalée par aucune autre, sous le rapport de la grandeur des proportions. A l'époque où ce maître écrivait, on n'avait point encore imaginé de considérer la musique sous le rapport dramatique. De nos jours, ce besoin de dramatique se porte dans tous les styles, même dans celui de la musique d'église; il en est résulté de grandes beautés d'un genre particulier, mais il me semble que, sous le rapport de la con-

fugue, dont la deuxième édition a été publiée à Paris, chez Trompenas, 1846, 1 vol. in-fol.

venance et de l'élévation des sentiments religieux, le contre-point fugué de Palestrina est beaucoup plus convenable.

D'après ce qui vient d'être dit, on peut se former une idée du mécanisme des compositions scientifiques, et de l'utilité dont elles peuvent être. Si j'ai su me faire comprendre, bien des amateurs renonceront à leurs préjugés contre la science, et avoueront qu'il est peu raisonnable de vouloir que les musiciens ne sachent pas ce qui est nécessaire pour écrire de bonnes choses. Si l'art d'écrire en musique est quelquefois entaché d'un air de pédantisme, ce n'est pas la science qu'il en faut accuser, mais les esprits mal organisés qui en ont fait usage. Et remarquez que la science n'a jamais cet air qu'entre les mains de musiciens qui ne sont réellement pas savants. Cette science, pour être réelle, a besoin d'être familière, afin que celui qui la possède ne s'en souvienne plus, ce qui ne peut avoir lieu que lorsqu'elle a été étudiée dans la jeunesse; car il est trop tard pour songer à réformer par la science des habitudes vicieuses, quand elles sont contractées. Plus le compositeur dont les études ont été mal faites a de talent naturel, moins il peut se corriger quand il n'est plus jeune. S'il s'obstine, il perd les qualités qu'il tient de la nature, s'alourdit et devient pédant.

CHAPITRE XV.

De l'emploi des voix.

Quel que soit le degré de perfection auquel parvient un instrumentiste, il sera toujours difficile qu'il exerce sur des masses populaires une puissance égale à celle qui est

dévolue à la voix humaine, lorsque celle-ci est dirigée par un bon sentiment et perfectionnée par des études bien faites. Il n'est même pas besoin de faire preuve d'une grande habileté de mécanisme pour faire naître des impressions vives et fortes par les voix ; l'harmonie même n'est pas nécessaire : l'unisson suffit. Je citerai à cet égard un des effets les plus étonnants qu'on puisse entendre : c'est celui de quatre ou cinq mille enfants des établissements de charité qui, à Londres, dans l'église Saint-Paul, chantent à l'unisson des cantiques, certains jours de l'année, avec simplicité et candeur. Les plus grands musiciens, Haydn entre autres, ont avoué que tout ce qu'ils avaient entendu de plus beau n'approchait pas de l'effet prodigieux qui naît de la réunion de ces voix enfantines à l'unisson le plus parfait qu'on puisse imaginer (1). Il y a quelque chose d'attractif, de sympathique dans cet effet, car les personnes dont la sensibilité est la moins expansive n'ont pu retenir les larmes qu'il leur arrachait. A cet exemple de la puissance des voix à l'unisson, on pourrait en ajouter quelques uns tirés des ouvrages dramatiques ; toutefois il est utile de dire que ces effets ne réussissent qu'avec de grandes masses, et qu'en général l'harmonie offre plus de ressources.

Les chœurs à grand nombre de parties étaient en usage dès le XVIe siècle, particulièrement en Italie (2) ; plus tard,

(1) Remarquez que cet unisson devient parfait précisément par le grand nombre des voix, car il y a entre toutes ces voix une attraction sonore telle que les imperfections individuelles d'intonation disparaissent pour ne former que des sons homogènes.

(2) Ils le sont encore aujourd'hui en Espagne, où la musique d'église est presque toujours à douze ou à seize parties divisées en trois ou quatre chœurs.

on imagina de diviser ces voix en plusieurs chœurs de quatre parties chacun, et de placer dans les grandes églises plusieurs orgues pour accompagner ces chœurs; mais, outre qu'il est difficile de mettre de l'ensemble dans l'exécution d'une musique si compliquée, l'effet qu'on en obtenait ne répondait presque jamais à l'idée qu'on s'en était formée. On a fini par s'apercevoir que des chœurs bien écrits à trois ou quatre parties réelles ont plus d'énergie, d'exactitude et même d'harmonie. En général, l'usage des chœurs à quatre parties a prévalu. Les genres de voix qui entrent dans leur composition sont le *soprano* ou dessus, le *contralto* ou haute-contre, le *tenore*, qu'on appelait autrefois en France la *taille*, et le *basso* ou basse.

La partie de contralto était chantée autrefois en Italie par des castrats, dont le timbre de voix a quelque chose de pénétrant que rien ne peut remplacer. Cependant la coutume de mutiler des hommes pour en faire des chanteurs ne s'étant jamais établie en France, on y remplaçait le *contralto* par des *hautes-contre*, genre de voix qui ne se rencontre guère que dans le Languedoc, et particulièrement dans les environs de Toulouse. La même cause a fait disparaître presque entièrement de la musique les castrats et les hautes-contre; cette cause est la révolution française, qui, nous ayant mis en possession de l'Italie, a fait abolir la coutume barbare de la castration, et qui, ayant détruit les maîtrises de cathédrales, a privé les habitants du Languedoc de l'instruction musicale qu'ils y recevaient sur les lieux.

De la disparition presque totale de deux espèces de voix si utiles est résulté un assez grand embarras dans la disposition des chœurs et dans leur exécution. L'essai des

voix de femme en contralto pour remplacer les castrats ne fut point heureux, parce que ces voix manquent de timbre dans le bas ; et l'emploi des *ténors*, pour tenir lieu des *hautes-contre*, ne le fut pas davantage, parce que la musique écrite pour celles-ci se trouvait trop haute pour les autres. Cette double difficulté a déterminé plusieurs compositeurs à écrire leurs chœurs à quatre parties pour deux voix de femme, *soprano* et *mezzo soprano*, *ténor* et *basse*. Par ce moyen, l'harmonie s'est trouvée remplie sans sortir des bornes des voix : le ténor s'est seulement élevé de deux ou trois notes au-dessus des bornes étroites dans lesquelles il était autrefois renfermé.

Dans le dessein de ne point appauvrir les dessus en les divisant en deux parties, Chérubini a imaginé d'écrire dans quelques unes de ses messes des chœurs à trois parties, composées seulement du soprano, du ténor et de la basse, et a su tirer les plus beaux effets de cette disposition, malgré sa pauvreté apparente ; mais il faut tout le savoir d'un maître tel que lui pour surmonter les difficultés qui s'y rencontrent, et pour produire de pareils effets avec des moyens si bornés.

Rossini et ses imitateurs, mus par le désir de remplir leur harmonie, avaient pris un autre parti à l'égard des chœurs : il consistait à les écrire presque toujours à cinq ou six parties, savoir, deux basses, deux ténors, premier et second dessus. Cette abondance apparente n'est toutefois qu'une véritable stérilité, car les voix intermédiaires redoublent à chaque instant les mêmes notes et les mêmes mouvements. Une pareille méthode n'est applicable qu'à des chœurs dont l'harmonie sans mouvement se désigne sous le nom d'*harmonie plaquée* : c'est en effet celle qui était en usage dans cette école. Elle séduit la multitude par son

remplissage ; mais les oreilles exercées et délicates sont à chaque instant blessées de ses imperfections. Bellini, et après lui Donizetti, et surtout Verdi, ont ensuite pris le contrepied de cette méthode, en poussant jusqu'à l'abus l'usage des chœurs à l'unisson.

L'emploi des voix dans la distribution des rôles de théâtre se faisait naguère en Italie de la manière la plus convenable pour obtenir le meilleur effet possible dans les morceaux d'ensemble. Ainsi l'on trouvait dans presque tous les ouvrages deux basses, un ou deux ténors, une *prima donna contralto* ou *mezzo soprano* et un *soprano ;* ce qui, dans la réunion des voix, offrait l'ensemble d'harmonie le plus complet. Il n'en était pas de même en France, où le poëte décidait du choix des acteurs, en raison du physique et de certaines qualités qui n'ont point de rapport à la musique. L'habitude qu'on avait d'ailleurs de désigner les emplois par les noms des acteurs qui s'y étaient distingués encombrait nos théâtres de voix de même espèce, parce que ces emplois ne diffèrent que par des nuances indifférentes pour la musique. Ainsi l'on avait des Ellevious, des Philippes, des Gavaudans, des Laruettes et des Trials, qui étaient des amoureux ou des comiques, et dont les voix étaient des ténors ; il n'y avait de basses que pour les rôles grotesques appelés *tabliers* et pour les rôles de pères ou de tuteurs ; il en résulte que s'il n'y avait pas de personnages de ce genre dans un ouvrage, le compositeur était obligé d'écrire la musique pour des ténors et des dessus. Avec ces moyens bornés on peut faire de jolis couplets, des romances, des airs et des duos agréables, mais jamais de bons morceaux d'ensemble ; jamais il n'y a d'harmonie dans les voix. Telle est l'origine du peu d'effet de la plupart des finales des anciens opéras-comiques, et de

l'infériorité de la musique française à l'égard de l'italienne sous ce rapport. Dans ces derniers temps, les compositeurs français ont adopté le système italien, et les formes de l'opéra s'en sont améliorées.

On trouve en Italie comme en France une sorte de voix de basse qu'on désigne sous le nom de *bariton;* elle tient le milieu entre la basse grave et le ténor, et produit un fort bon effet quand elle est employée dans son véritable caractère ; mais dans nos théâtres on s'est obstiné à en faire aussi des ténors. Martin, Solié et Lays, qui possédaient des baritons, ont beaucoup contribué à en altérer le caractère. On semble revenir maintenant à des idées plus saines, et sentir la nécessité de renfermer les voix dans leurs bornes naturelles.

L'art d'écrire convenablement pour les voix et d'une manière favorable aux chanteurs est mieux connu des compositeurs italiens que des Allemands et des Français; la cause de cette différence réside dans les études de chant qui font partie de la première éducation des compositeurs en Italie, tandis que les Français et les Allemands les négligent absolument. Sans parler des avantages de la langue italienne, qui sont incontestables, on trouve je ne sais quoi de facile et de naturel dans la disposition des phrases, dans le caractère des traits, dans leur enchaînement et dans l'analogie du rhythme poétique avec le rhythme musical, qui favorise l'émission de la voix en même temps que l'articulation du gosier et de la langue dans le chant italien ; avantages qui ne se rencontrent que bien rarement dans la musique française et plus rarement encore dans l'allemande; car celle-ci est souvent chargée de modulations qui rendent les intonations fort difficiles. On attribuait autrefois la facilité du chant italien au cercle

étroit de ses modulations et de ses formes ; mais Rossini a démontré par ses ouvrages que ce cercle peut s'agrandir sans que le chant perde de ses avantages. Malheureusement le système de cris mis en vogue par ses successeurs menace en ce moment l'art du chant d'une complète dégénération.

Il est un point sur lequel les compositeurs italiens portaient autrefois leur attention, pour éviter la fatigue aux chanteurs ; à savoir, les limites dans lesquelles ils maintenaient les voix. Dans leur musique, chaque genre de voix parcourt une étendue au moins égale à celle qu'on lui donne dans la musique française ; mais les traits de grande extension, soit à l'aigu, soit au grave, ne s'y présentent que de loin en loin, et la voix reste ordinairement dans son médium, tandis qu'on rencontre dans les partitions françaises des morceaux qui, sans parcourir une grande étendue, font éprouver beaucoup de fatigue au chanteur, parce qu'ils reposent longtemps sur des notes peu favorables. Les ouvrages de Grétry offrent beaucoup d'exemples de ce défaut. Une cantatrice montera sans fatigue aux sons les plus élevés de sa voix, tels que *ut* ou *ré*, tandis qu'il lui sera très pénible de chanter longtemps sur *mi, fa, sol*. Il en est de même des ténors, qui se partagent en deux sortes de sons très distincts, savoir, *les sons de poitrine* et *les sons de tête*, qu'on désigne quelquefois sous le nom de *voix mixte* (1). Il faut beaucoup d'art au chanteur pour affaiblir autant que possible le passage des sons de poitrine à la voix mixte, et de celle-ci aux sons de poi-

(1) M. Bennati a démontré, dans ses *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine* (Paris, 1832, in-8), que le nom véritable de ces sons doit être *surlaryngiens*, parce que le nom indique la partie de l'appareil vocal où ils se forment.

trine, de manière à rendre peu sensible la différence des timbres : ce passage a lieu dans la plupart des voix de ténor entre le *fa* et le *sol*. Or, on conçoit que si le compositeur fait reposer le chant sur ces notes, il fait éprouver au chanteur une fatigue qui nuit au développement de ses moyens, et qui lui est beaucoup plus pénible que ne le serait l'obligation de monter aux sons les plus élevés de la voix de tête. Il arrive souvent aux chanteurs des accidents dont ils sont bien moins coupables que le compositeur qui les y a exposés.

Il est des intervalles que la voix ne peut franchir qu'avec beaucoup de peine, et que le chanteur ne fait entendre qu'avec timidité, parce qu'il est fort difficile de les entonner avec justesse. Ces intervalles sont ceux de quinte mineure, de quinte augmentée, de quarte majeure ou *triton*, de quarte diminuée et de seconde augmentée ; le passage de l'une à l'autre note qui forment ces intervalles n'est pas naturel aux mouvements du gosier, ce qui oblige le chanteur à des préparations qu'il n'a point le temps de faire dans les traits rapides. Si quelque circonstance met le compositeur dans la nécessité d'en faire usage, il faut que ce soit au moyen de notes d'une certaine durée.

Ce ne sont pas seulement les sons que le chanteur articule qui peuvent opposer des obstacles à la justesse de son chant ; il suffit que son oreille soit affectée d'une harmonie étrangère à l'intonation qu'il doit attaquer, pour qu'il n'aborde cette intonation qu'avec incertitude. Par exemple, s'il doit faire entendre *ut* ♯, et si l'accord qui précède renferme *ut* ♮ dans d'autres parties vocales ou dans l'accompagnement, le souvenir de cet *ut* ♮ occupera l'oreille du chanteur, de telle sorte qu'il ne prendra l'*ut* ♯ qu'avec timidité et rarement avec justesse. On a donné le nom de

fausses relations à ces successions de sons qui n'ont point de rapport entre eux. Les compositeurs anciens de l'école italienne les évitaient avec soin ; on les trouve à chaque instant dans la musique de l'école actuelle.

Le choix des mots influe aussi beaucoup sur l'émission des sons de la voix, et l'art du compositeur consiste à ne placer certains traits, certaines notes, que sur des syllabes qui en facilitent l'exécution. Tel trait, telle note, qui coûtent beaucoup de peine au chanteur sur une syllabe, lui deviennent faciles sur une autre. Il est d'autant plus nécessaire d'être en garde sur ce point, lorsqu'on écrit de la musique sur des paroles françaises, que notre langue abonde en syllabes sourdes et nasales qui détournent le son de sa voie naturelle. Par exemple, on ne pourra jamais donner des sons de bonne qualité, ni articuler du gosier d'une manière facile sur les syllabes *on*, *an*, *en*, *ein*, *if*, etc. ; il faut donc, lorsque ces sortes de syllabes se rencontrent dans les vers lyriques, que le musicien les place dans le médium de la voix et qu'il évite d'y adapter des traits ou des sons soutenus.

CHAPITRE XVI.

Des instruments.

La nature a établi des nuances très diverses dans les différents timbres de voix ; l'art est allé plus loin dans la fabrication des instruments qui, dans l'origine, ont été construits à l'imitation de ces mêmes voix. *Le son*, comme on sait, n'est que la vibration d'un corps sonore transmise

et modifiée par l'air ; mais que de variété dans ces modifications d'un principe si simple ! Quelle différence entre la nature du son d'une cloche et celle des instruments à vent, à clavier, à archet, à cordes pincées et à frottement ! Enfin, dans chacune de ces grandes divisions, que de nuances dans la qualité des sons ! Et cependant, tout n'est pas fait encore, et chaque jour de nouvelles découvertes, de nouveaux perfectionnements ouvrent de nouvelles routes où d'autres découvertes restent à faire et de nouveaux perfectionnements à introduire.

Les instruments les plus anciens dont il soit fait mention dans l'histoire sont les instruments à cordes pincées, tels que les lyres, les cithares et les harpes. Les monuments de l'antiquité nous en offrent de nombreux modèles; mais les formes sont différentes et caractéristiques chez les divers peuples : ainsi les lyres et les cithares appartiennent particulièrement aux Grecs, aux habitants de l'Asie mineure et aux Romains ; la harpe semble être le partage des habitants de la haute Asie, de l'Égypte et du nord de l'Europe.

La fable, qui se mêle en tout à l'histoire des Grecs, attribue à Mercure l'invention de la lyre, qui n'eut originairement que trois cordes. Le nombre de ces cordes fut successivement augmenté, mais il ne fut jamais porté au-delà de *sept*, ce qui en faisait un instrument fort borné, puisqu'il n'avait point de manche, comme nos guitares, pour qu'on pût y modifier les intonations de ces sept cordes, lesquelles conséquemment ne pouvaient rendre que sept sons différents. Il résultait de là qu'un musicien ne pouvait changer de mode sans changer de lyre. Les variétés de la lyre se désignaient par les noms de *cithare*, de *chélys*, et de *phorminx*. Ces instruments se pinçaient au-

trefois avec les doigts, mais plus souvent avec une espèce de crochet qu'on appelait *plectre*, ce qui prouve qu'on ne faisait sonner qu'une corde à la fois.

L'origine de la harpe est environnée d'obscurité. On la trouve dans l'Inde, en Égypte, sur les monuments les plus antiques, chez les Hébreux, en Italie, chez un ancien peuple nommé *Arpe*, chez les Scandinaves et dans l'ancienne Angleterre, sans pouvoir découvrir si tous ces peuples l'avaient reçue par communication ou s'ils l'avaient inventée simultanément. L'usage de la harpe chez les anciens peuples de l'Inde et de l'Égypte fait présumer que les Grecs et les Romains en ont eu connaissance, et qu'ils s'en servaient; mais le nom que nous lui donnons ne se rencontre chez aucun des écrivains de l'antiquité. On croit généralement que le *trigone* ou la *sambuque* n'était que cet instrument. Un savant commentateur des poésies de Callimaque a prouvé que tous les instruments à cordes obliques, tels que le *nablum*, le *barbitos*, le *magade*, le *psalterium* et la *sambuque*, dont il est parlé dans l'Écriture sainte et dans les écrits de l'antiquité, étaient du genre de la harpe et d'origine phénicienne, chaldaïque ou syrienne. A l'égard des Romains, on croit que l'instrument qu'ils nomment *cinnara* n'est autre chose que la harpe, et que ce nom n'est que la traduction de *kynnor* ou *kinnar*, qui, dans le texte hébreu de l'Écriture sainte, désigne la harpe de David. Le nombre des cordes de la harpe antique était de treize dans l'origine; mais ce nombre s'est successivement augmenté jusqu'à vingt, et même jusqu'à quarante. Ces cordes étaient faites de boyaux comme celles de nos harpes, ainsi qu'on le voit par une épigramme grecque de l'Anthologie. Les peuples de l'antiquité ne paraissent pas avoir eu connaissance des cordes d'acier ni de

laiton ; mais plusieurs auteurs assurent qu'ils faisaient usage, dans l'origine, des cordes de lin, ce qui est difficile à croire, car de pareilles cordes ne pouvaient produire qu'un son sourd et presque nul.

D'abord la harpe n'eut aucun moyen de modulation, parce qu'il était impossible d'y mettre un assez grand nombre de cordes pour représenter tous les sons qui correspondent aux notes exprimées par les dièses et les bémols. Ce ne fut que vers 1660 qu'on imagina, dans le Tyrol, d'ajouter des crochets à l'instrument pour élever l'intonation des cordes lorsque cela était nécessaire ; mais l'obligation de se servir des mains pour faire mouvoir les crochets était fort gênante ; un luthier de Donawerth, nommé Hochbrucker, inventa en 1720 une mécanique qu'on faisait mouvoir avec les pieds, et qui de là prit le nom de *pédale*. Quoique fort imparfaites, les pédales étaient utiles ; mais la difficulté de mouvoir les pieds en même temps que les mains, difficulté à laquelle on n'était point habitué, fit rencontrer beaucoup d'obstacles à l'inventeur. En 1740, la harpe à pédales n'était point encore connue en France ; ce fut un musicien allemand, nommé Stecht, qui l'y introduisit. Hochbrucker, neveu du luthier, et bon harpiste pour le temps, en perfectionna l'usage vers 1770. Mais ce fut surtout Naderman, luthier de Paris, qui donna au mécanisme de la harpe à crochets toute la perfection dont il était susceptible ; cependant le principe de ce mécanisme était vicieux et sujet à beaucoup d'accidents ; c'est ce qui détermina M. Sébastien Érard à le remplacer par un mécanisme mieux conçu, dans lequel une fourchette pinçait la corde sans la tirer hors de la ligne verticale, comme cela avait lieu dans la harpe à crochets. Le succès de son invention le conduisit ensuite à

compléter les améliorations dont la harpe était susceptible, en donnant à chaque corde la possibilité de fournir trois intonations, savoir, le ♭, le ♮ et le ♯, ce qu'il fit au moyen d'un mécanisme *à double mouvement*. Il ne paraît pas qu'on puisse rien ajouter à ces harpes ; toute la perfection désirable s'y trouve.

J'ai dit qu'on n'a point connu chez les Grecs les instruments à cordes pincées ayant un manche sur lequel on appuie les cordes en divers endroits pour en modifier les intonations ; mais les monuments égyptiens offrent quelques exemples de cette espèce d'instruments ; ce qui pourrait faire croire que ce peuple a été assez avancé dans la musique. L'origine des instruments à cordes pincées et à manche paraît se trouver dans l'Orient. La *wina* de l'Inde, qui consiste dans un corps de bambou attaché à deux grandes courges, et qui est monté de plusieurs cordes qu'on appuie sur des chevalets avec les doigts, paraît être le type de ces instruments ; mais c'est surtout l'*eoud* ou *luth* des Arabes, importé en Europe par les Maures d'Espagne, qui a servi de modèle à tous les instruments de cette espèce, car ces instruments n'en sont que des variétés plus ou moins compliquées.

Le corps du luth, convexe du côté du dos, et à table plate, a un manche large garni de dix cases pour poser les doigts, afin de varier les intonations. Il est monté de onze cordes, dont neuf sont doubles, trois à l'unisson et six à l'octave. Les deux premières, ou *chanterelles*, sont simples. Cet instrument est difficile à jouer et demande beaucoup d'étude. Il était autrefois cultivé avec succès ; Bésard, en Allemagne, et deux musiciens français nommés Gaultier, s'y sont rendus célèbres dans le XVIIe siècle. Du nom de luth on a fait *luthier*, qui signifia d'abord un

fabricant de luths, et qu'on a appliqué depuis à tous les facteurs d'instruments à cordes, et même à ceux qui construisent des instruments à vent.

Une imitation du luth, de proportions beaucoup plus considérables, et monté d'un plus grand nombre de cordes, a été nommé autrefois *archiluth*. De tous les instruments du même genre, celui-là avait le son le plus puissant; mais la largeur excessive de son manche, qui le rendait fort incommode à jouer, l'a fait abandonner.

Le *théorbe* était aussi une espèce de luth qui avait deux manches accolés parallèlement; le plus petit de ces manches était semblable à celui du luth, et portait le même nombre de cordes; mais le second, qui était beaucoup plus grand, soutenait les huit dernières cordes, qui servaient pour les basses.

Deux autres sortes de luth ont été fort en usage vers le commencement du XVIIIe siècle; le premier de ces instruments s'appelait *pandore*. Il y avait le même nombre de cordes qui s'accordaient de la même manière; mais au lieu d'être faites de boyau, ces cordes étaient de métal. Une autre différence se faisait aussi remarquer dans sa forme. Au lieu d'être convexe, le dos de la pandore était plat. Le second instrument du genre du luth était la *mandore*. Celui-ci n'avait que quatre cordes qui étaient accordées de quinte en quarte. On abaissait quelquefois la corde la plus haute, ou chanterelle, d'un ton pour obtenir d'autres accords; cela s'appelait jouer *à corde avalée*. Ces deux instruments ont cessé d'être en usage depuis longtemps.

Enfin, un petit instrument qui appartient à l'espèce du luth se nomme *mandoline*. Le corps est arrondi comme celui du luth, mais le manche a plus de rapport avec la *guitare*, dont je parlerai tout à l'heure. La mandoline se tient de

la main gauche, et l'on en tire des sons par le moyen d'une plume tenue avec l'extrémité du pouce et de l'index; mais il faut que l'index soit toujours au-dessous du pouce sans serrer la plume. Les quatre cordes de cet instrument sont accordées à l'unisson de celles du violon. En Italie il y a des mandolines à trois cordes, d'autres à cinq, dont l'accord varie selon le caprice des maîtres. Le *calascione* ou *colascione*, petit instrument avec un très long manche, dont le peuple napolitain se sert, est une espèce particulière de mandoline qui se joue aussi avec une plume. Il est ordinairement monté de trois cordes, mais quelquefois il n'en a que deux.

Toute cette famille de luth a disparu de la musique européenne et ne se retrouve plus que dans l'Orient, où elle joue un grand rôle dans les concerts. Aux XVIe et XVIIe siècles, elle tenait la première place dans ce qu'on nommait les concerts de chambre (*musica da camera*), et c'était avec ces mêmes instruments qu'on accompagnait les madrigaux, villanelles, chansons de tables et autres, qui étaient toujours chantés à plusieurs parties. Tous les concerts que représentent les tableaux du Titien, de Valentin et des autres peintres anciens de l'école italienne, offrent de ces réunions d'instruments à cordes pincées et de chanteurs. Quoiqu'ils n'eussent qu'une qualité de son peu éclatante, ces mêmes instruments faisaient aussi partie des orchestres dans l'origine de l'opéra. On en voit un exemple dans le drame musical intitulé : *Il S. Alessio*, composé par Étienne Landi, en 1634. L'instrumentation de cet ouvrage était composée de trois parties distinctes de violons, de harpes, de *luths*, de *théorbes*, de basses de viole et de clavecins pour la basse continue. Un pareil orchestre paraîtrait aujourd'hui bien sourd, mais l'effet en serait original.

La guitare paraît être originaire d'Espagne, quoiqu'on la trouve dans quelques parties de l'Afrique. Elle est connue en France depuis le XIe siècle ; on lui donnait alors le nom de *guiterne*. C'est à peu près le seul des instruments à cordes pincées et à manche qui soit resté en usage. On sait que le corps de la guitare est aplati des deux côtés ; elle est montée de six cordes, et son manche est divisé par des cases pour y poser les doigts. En France, en Allemagne et en Angleterre, l'art de jouer de la guitare est porté à un très haut point de perfection ; dans ces derniers temps, MM. Sor, Aguado, Huerta et Carcassi en ont fait un instrument de concert, et sont parvenus à y exécuter de la musique très compliquée à plusieurs parties ; mais en Espagne, pays originaire de cet instrument, il ne sert qu'à accompagner les *boleros*, les *tirannas* et autres airs nationaux, et ceux qui s'en servent en jouent d'instinct en frappant les cordes ou les raclant avec le dos de la main.

Toutes les recherches qui ont été faites pour découvrir si les peuples de l'antiquité ont eu connaissance des instruments à archet ont été infructueuses, ou plutôt il est à peu près démontré qu'il leur a été complétement inconnu. Il est vrai qu'on a cité une statue d'Orphée qui tient un violon d'une main et un archet de l'autre ; mais en y regardant de près, on s'est aperçu que le violon et l'archet sont de l'invention du sculpteur qui a restauré la statue. On a cité aussi des passages d'Aristophane, de Plutarque, d'Athénée et de Lucien, où l'on prétendait trouver la preuve de l'existence de l'archet chez les Grecs ; mais le moindre examen fait évanouir toutes ces prétendues preuves.

Nul doute que les instruments à table d'harmonie, à manche et à cordes élevées sur un chevalet et mises en vibration par un archet, ne soient originaires de l'Occident ;

mais à quelle époque, et dans quelle partie de l'Europe, ont-ils été inventés ! voilà ce qu'il n'est pas facile de décider. On trouve dans le pays de Galles un instrument de forme presque carrée, ayant un manche et des cordes élevées sur un chevalet ; cet instrument, qui paraît exister dans le pays de toute antiquité, se nomme *crwth* et se joue avec un archet. On le regarde en Angleterre comme le père des diverses espèces de violes et du violon.

Les monuments gothiques du moyen-âge, et particulièrement les portails d'église du xe siècle, sont les plus anciens où l'on trouve des instruments de l'espèce générique qu'on nomme *viole ;* mais on serait encore dans l'incertitude sur les divisions de ce genre d'instruments, si le manuscrit d'un traité de musique composé par Jérôme de Moravie, au XIIIe siècle, n'avait levé tous les doutes à cet égard. On y voit que la viole se divisait en deux sortes d'instruments : la *rubebbe* et la *viole*, ou *vielle* (1). La rubebbe n'avait que deux cordes qui s'accordaient à la quinte ; la vielle en avait cinq dont l'accord se faisait de différentes manières. Ces instruments n'avaient pas précisément la forme de nos violons et de nos violes ; la table d'harmonie, ou dessus, et le dos de l'instrument n'étaient point séparés comme dans ceux-ci par la partie intermédiaire qu'on nomme *éclisses ;* le dos était arrondi comme celui des mandolines, et la table était collée sur les bords. Plus tard ces rubebbes et ces vielles subirent diverses modifications, et donnèrent naissance aux différentes *violes*, savoir : la *viole* proprement dite, qui se plaçait sur les genoux, et qui était montée de cinq cordes ; le *pardessus de*

(1) La *vielle* dont il s'agit n'avait point de rapport avec l'instrument qu'on appelle aujourd'hui de ce nom ; celui-ci s'appelait *rote* dans l'ancien langage français.

viole, qui avait aussi cinq cordes accordées à la quinte de la *viole*, la *basse de viole*, que les Italiens nommaient *viola da gamba*, pour la distinguer des autres, qu'on désignait souvent par le nom de *viola da braccio* : la basse de viole était montée, tantôt de cinq cordes, tantôt de six ; le *violone*, ou grande viole, qui était posé sur un pied, et qui était monté de sept cordes ; et l'*accordo*, autre espèce de *violone*, qui était monté de douze cordes, et même de quinze, dont plusieurs résonnaient à la fois et faisaient harmonie à chaque coup d'archet. Le *violone* et l'*accordo* avaient un manche divisé par cases, comme le luth et la guitare ; on ne pouvait les jouer qu'en se tenant debout, à cause de leurs grandes proportions. Il y eut encore une espèce de viole, qu'on appelait *viole d'amour*. Ses proportions étaient à peu près celles du pardessus de viole ; elle était montée de quatre cordes de boyau attachées comme aux autres instruments, et de quatre cordes de *laiton* qui passaient sous la touche, et qui, étant accordées à l'unisson avec les cordes de boyau, rendaient des sons doux et harmoniques quand l'instrument était joué d'une certaine manière. La viole d'amour est un instrument plus moderne que les autres.

Vers le xve siècle, il paraît qu'on réduisit en France la viole à de plus petites proportions, pour en former le *violon* tel qu'on le connaît aujourd'hui, et pour borner cet instrument à quatre cordes. Ce qui peut faire croire que cette réforme se fit en France, c'est que le violon est indiqué dans les partitions italiennes de la fin du xvie siècle sous le nom de *piccolo violino alla francese* (petit violon à la française). Le violon est monté de quatre cordes accordées par quintes, *mi*, *la*, *ré*, *sol*. Il sert pour les dessus. La supériorité des sons du violon sur ceux des violes

lui fit bientôt donner la préférence, et il devint d'un usage général. D'habiles luthiers se formèrent en France, en Italie, et en Allemagne, et de leurs ateliers sortirent d'excellents violons qui sont encore très recherchés par les virtuoses. Parmi ces luthiers on remarque Nicolas et André Amati, de Crémone, à la fin du XVIe siècle; Antoine et Jérôme Amati, fils d'André; Antoine Stradivari, élève des Amati, ainsi que Pierre André Guarneri et Joseph Guarneri; Jacques Steiner, Tyrolien, également élève des Amati, et plusieurs autres. Les violons de ces habiles artistes se vendent depuis *cent louis* jusqu'à *six mille francs*. On en fait aujourd'hui des imitations qui sont fort bonnes, et qui même, par leur parfaite ressemblance extérieure avec les instruments anciens, trompent d'habiles connaisseurs. Ces imitations ne coûtent que trois cents francs.

De toutes les anciennes violes, on n'a conservé que celle qu'on nomme proprement *viole*, ou *alto*, ou *quinte*, et qu'on a réduite à quatre cordes accordées une quinte plus bas que les cordes du violon. Cet instrument fait l'office de contralto dans l'orchestre.

La basse de viole, instrument difficile à jouer et dont les sons étaient un peu sourds, a disparu pour faire place au violoncelle, moins séduisant peut-être dans les solos, mais plus énergique et plus propre aux effets d'orchestre. Il fut introduit en France sous le règne de Louis XIV par un Florentin nommé Jean Batistini; mais il ne fut définitivement substitué à la basse de viole que vers 1720.

Le *violone* et l'*accordo*, instruments dont on se servait dans les orchestres pour jouer la basse de l'harmonie, avaient le défaut de toutes les espèces de violes, celui de ne produire que des sons sourds et dépourvus d'énergie. A mesure que la musique eut plus d'éclat, il fallut songer à

donner plus de force à la basse. C'est pour arriver à ce but qu'on construisit en Italie des contrebasses au commencement du XVIIIe siècle. Ces instruments, qui sont aujourd'hui le fondement des orchestres, ne furent adoptés en France qu'avec beaucoup de difficulté. La première contrebasse fut introduite à l'Opéra en 1700 ; ce fut un musicien nommé Montéclair qui la jouait ; en 1757, il n'y avait encore qu'un de ces instruments dans l'orchestre de ce théâtre, et l'on ne s'en servait que le vendredi, qui était le beau jour de ce spectacle. Gossec en fit ajouter une seconde ; Philidor, compositeur français, en mit une troisième dans l'orchestre pour la première représentation de son opéra d'*Ernelinde*, et successivement le nombre de ces instruments s'est augmenté jusqu'à huit. La contrebasse est montée avec de très grosses cordes qui sonnent à l'octave inférieure des sons du violoncelle. Ces cordes sont au nombre de trois aux contrebasses françaises, et sont accordées par quintes ; les contrebasses allemandes, belges et italiennes sont montées de quatre cordes, accordées par quartes ; ce dernier système est préférable, en ce qu'il rend l'instrument plus facile à jouer.

La troisième espèce d'instruments à cordes est celle où les cordes sont mises en vibration par le moyen du clavier ; ces instruments sont de deux sortes. La première a pour origine l'imitation des luths et autres instruments dont les cordes étaient pincées par une plume ou par un morceau d'écaille de tortue ; imitation qui se fit par un mécanisme, et qui avait l'avantage d'offrir les moyens d'embrasser une plus grande étendue de sons qu'on ne pouvait le faire sur toutes ces variétés de luth. Le premier instrument de cette espèce qu'on fabriqua fut le *clavicitherium*, qui était monté de cordes de boyau qu'on mettait en vibration au

moyen de morceaux de buffle poussés par les touches du clavier. La *virginale* était aussi un instrument à cordes et à clavier. On a répété souvent que le nom de cet instrument était une flatterie pour Élisabeth, reine d'Agleterre, qui en jouait et qui l'aimait beaucoup; mais c'est une erreur, car la virginale existait déjà en 1530 et portait le même nom. Le *clavecin* était aussi déjà inventé à cette époque. Cet instrument, le plus grand de tous ceux de son espèce, avait à peu près la forme des pianos à queue de nos jours. Il avait souvent deux claviers qui pouvaient être joués ensemble, et qui faisaient sonner à la fois deux notes accordées à l'octave pour chaque touche. Les cordes du clavecin étaient mises en vibration par des languettes de bois armées d'un morceau de plume ou de buffle qui étaient soulevées par les touches du clavier. Le bout de plume ou de buffle ployait en appuyant sur la corde, et la faisait résonner en s'échappant. L'*épinette*, qui n'était qu'un clavecin carré, était construite sur le même principe. Il y en avait d'une espèce particulière dont le son était fort doux, et qu'on appelait à cause de cela *sourdines*. Le clavecin, l'épinette et le clavicorde ont continué d'être en usage jusque vers 1785.

L'autre genre d'instrument à clavier avait eu pour modèles les instruments orientaux appelés *canon* et *psalterium* ou *psaltérion*. On sait que le psaltérion, dont on se servait beaucoup autrefois, était composé d'une caisse carrée, sur laquelle une table de sapin était collée. Sur cette table, des cordes de fil de fer ou de laiton étaient tendues par des chevilles et accordées de manière à produire tous les sons de la gamme. Celui qui jouait de cet instrument avait dans chaque main une petite baguette dont il frappait les cordes. Un pareil instrument était à la fois in-

commode et borné dans ses moyens, on songea à le perfectionner, et des recherches qu'on fit à ce sujet naquit le *clavicorde*, qui consistait en une caisse d'harmonie de forme triangulaire, avec une table d'harmonie, des chevilles auxquelles étaient attachées des cordes de laiton, et un clavier qui faisait mouvoir de petites lames de cuivre, lesquelles frappaient les cordes.

Ce fut ce même instrument qui plus tard donna l'idée du *piano*. Le son grêle et quelquefois désagréable du clavecin, de l'épinette et même du clavicorde, avait déterminé depuis longtemps quelques constructeurs de clavecins à chercher les moyens d'en produire de plus doux; déjà, en 1716, un facteur de Paris, nommé Marius, avait présenté à l'examen de l'Académie des sciences deux clavecins dans lesquels il avait substitué de petits marteaux aux languettes pour frapper les cordes. Deux ans après, Christoforo, Florentin, perfectionna cette invention et fit le premier *piano* qui a servi de modèle pour ceux qu'on a faits depuis lors; mais il paraît que les premiers essais de ce genre furent reçus froidement, car ce n'est que vers 1760 que Zumpe, en Angleterre, et Silbermann, en Allemagne, eurent des fabriques régulières, et commencèrent à multiplier les pianos. En 1776, MM. Érard frères fabriquèrent les premiers instruments de cette espèce qui aient été construits en France, car jusque-là on avait été obligé de les faire venir de Londres. Les premiers pianos qu'on construisit à cette époque n'avaient qu'une étendue de cinq octaves, et les marteaux frappaient sur deux cordes à l'unisson pour chaque note. Dans la suite, l'étendue du clavier fut successivement portée jusqu'à sept octaves (1), et le nombre de cordes appartenant à chaque note s'éleva

(1) Récemment M. Pape, facteur de Paris, a fait de grands pianos à huit octaves.

jusqu'à trois, afin que le son eût plus de corps et de force. De nombreux changements ou perfectionnements ont été faits dans la fabrication des pianos. Leur volume a été augmenté, leur mécanisme a subi mille transformations, leur qualité de son a cessé d'être maigre et criarde pour devenir moelleuse et puissante. La forme même de l'instrument a beaucoup varié; on en a fait en carré long, qui sont ceux dont l'usage a été le plus commun; à *queue*, c'est-à-dire dans la forme de clavecin; *verticaux*, dont les cordes sont verticales ou obliques, et de beaucoup d'autres formes qu'il serait trop long de détailler. Les pianos anglais ont eu longtemps une supériorité incontestable sur les autres, principalement les *pianos à queue;* mais on en construit maintenant à Paris qui peuvent lutter avec eux sous le rapport de la qualité des sons et sous celui du mécanisme. Les pianos allemands, et surtout ceux de Vienne, sont aussi fort agréables, mais leur son est moins puissant. Leur mécanisme, très léger, facilite l'exécution des difficultés.

De tout ce qui vient d'être dit, il résulte que les instruments qui ont pour principe des cordes flexibles et sonores sont susceptibles de beaucoup de variété, et qu'ils ont subi des modifications de tout genre, comme tout ce qui appartient à la musique; les mêmes circonstances se font remarquer dans les instruments qui ont pour principe sonore l'air insufflé. Ces instruments se divisent en trois espèces principales : 1° les flûtes qui résonnent au moyen de l'air introduit dans un tube par un orifice latéral ou supérieur; 2° les instruments à anches, dans lesquels les battements d'une languette flexible produisent le son; 3° les instruments à bocal, où les intonations se forment par les modifications du mouvement et de la position des lèvres.

Les flûtes d'une forme quelconque se trouvent chez tous

les peuples qui ont cultivé la musique. L'Inde, l'Égypte, la Chine, nous en offrent des variétés qui remontent aux temps les plus reculés. Les Grecs et les Romains avaient des flûtes de formes différentes pour la plupart de leurs cérémonies religieuses, pour les festins, les mariages, les funérailles, etc. La flûte à plusieurs tuyaux de diverses longueurs, qu'on voit encore entre les mains de quelques musiciens ambulants, paraît être la plus ancienne dont les Grecs ont fait usage; ils attribuaient son invention à Marsyas. Après celle-là venait la flûte phrygienne, qui n'avait qu'un seul tuyau percé de trois trous, et qui se jouait en mettant un des bouts de l'instrument dans la bouche; la flûte double, composée de deux tuyaux percés de trous, lesquels se réunissaient vers un seul orifice qu'on appelait *embouchure*, se tenait des deux mains. C'est le seul instrument de l'antiquité qui puisse faire croire que les Grecs et les Romains ont connu l'harmonie; car il n'est pas présumable que les deux tuyaux fussent destinés à jouer à l'unisson. Quelques critiques ont cru que les deux tuyaux de cette flûte ne jouaient point ensemble, et qu'ils ne servaient qu'à passer d'un mode dans un autre. Tout cela est fort obscur. Les trois espèces de flûtes principales, dont il vient d'être parlé, se divisaient en une infinité d'autres; les archéologues prétendent que le nombre des variétés était de plus de deux cents.

On a souvent agité cette question : si les Grecs et les Romains ont connu la *flûte traversière*, qui est la seule dont on se sert maintenant dans la musique régulière? Des monuments antiques récemment découverts ont résolu la difficulté en faisant voir cet instrument sur plusieurs bas-reliefs. Cela explique les passages des écrivains de l'antiquité qui établissent en beaucoup d'endroits les dif-

férences de la *flûte droite* avec la *flûte oblique*. Cette flûte oblique n'était que la *flûte traversière*.

On ne se servait autrefois en France que de la *flûte à bec*, c'est-à-dire, celle dont l'embouchure était placée à l'une des extrémités. Toutes les parties de flûte qui sont indiquées dans les opéras du siècle de Louis XIV se jouaient avec des flûtes de cette espèce. On l'appelait aussi *flûte douce* ou *flûte d'Angleterre*. Dans la nouveauté, on donna le nom de *flûte allemande* à la flûte traversière, parce que son usage se renouvela d'abord en Allemagne. Jusque vers la fin du XVIIIe siècle, elle n'eut que six trous, qui se bouchaient avec les doigts, et un septième, qui s'ouvrait par le moyen d'une clef. Comme la plupart des instruments à vent, celui-là était imparfait dans plusieurs notes qui manquaient de justesse; ces défauts ont été corrigés par les clefs qu'on y a ajoutées, et qui se trouvent maintenant au nombre de *huit* (1).

Ces clefs ont d'ailleurs procuré la facilité d'exécuter beaucoup de traits qui ne pouvaient se faire sur l'ancienne flûte.

La flûte a subi en quelque sorte une transformation complète depuis quelques années, par la nouvelle disposition que M. Boehm, flûtiste allemand, lui a donnée. Par cette disposition, les trous ont été placés où ils doivent l'être naturellement et considérablement agrandis. L'instrument est devenu plus juste; beaucoup de traits inexécutables sur l'ancienne flûte sont devenus faciles, et la puissance sonore de la *flûte Boehm* est plus considérable;

(1) On a même fabriqué en Allemagne des flûtes qui ont jusqu'à dix-sept clefs; elles ont une étendue plus grande que les autres; mais cette multiplicité de clefs est embarrassante, et la sonorité de l'instrument en est altérée.

mais la qualité pure, brillante, argentine qu'on remarquait dans l'ancien instrument s'est altérée dans le nouveau. Toutefois, il paraît qu'une nouvelle construction de la flûte par les principes de Boehm modifiés lui a rendu son ancien éclat, en diminuant un peu la grandeur des trous.

La flûte est naturellement dans le ton de *ré;* ce qui n'empêche pas qu'elle soit susceptible d'être jouée dans tous les autres tons. On se sert, dans la musique militaire et dans la musique d'instrument à vent qu'on nomme *musique d'harmonie*, de flûtes un peu plus petites; celles-ci sont accordées en *mi* ♭, en *fa*, etc. Une autre espèce de petite flûte qui se nomme *octavin* ou *piccolo* sert aussi dans l'orchestre, lorsqu'on veut obtenir des effets brillants ou lorsqu'on veut faire des imitations matérielles telles que le sifflement des vents dans la tempête. Le *piccolo*, dont les proportions sont de moitié plus petites que celles de la flûte ordinaire, sonne une octave plus haut, ce qui rend la qualité de ses sons criarde et souvent désagréable. Les compositeurs de l'école actuelle poussent l'emploi de cet instrument jusqu'à l'abus.

La matière des flûtes est ordinairement le buis, l'ébène, l'érable, le grenadille, etc.; mais tous ces bois ont l'inconvénient de s'échauffer par le souffle et de faire varier l'intonation de l'instrument. Pour obvier à ce défaut, on a fait des flûtes de cristal qui étaient à peu près invariables; mais leur poids, incommode dans l'exécution, et leur fragilité, les ont fait abandonner. On a trouvé plus simple et plus utile d'adapter à la flûte ordinaire un corps à pompe qui se tire lorsque la flûte s'échauffe, et qui rétablit l'équilibre en allongeant le tube.

De toutes les anciennes flûtes à bec, une seule est restée en usage; c'est le *flageolet*, dont l'effet est agréable

dans les orchestres de bal. Cet instrument était autrefois fort défectueux sous le rapport de la justesse, et fort borné quant à ses moyens d'exécution ; mais on l'a beaucoup perfectionné depuis quelques années, par le moyen des clefs qu'on y a ajoutées.

De toutes les variétés d'*instruments à anche*, dont on a fait usage à diverses époques, on n'a conservé que le *hautbois*, le *cor anglais*, la *clarinette* et le *basson*.

Le plus ancien de ces instruments est le hautbois ; car les ménétriers s'en servaient déjà vers la fin du XVIe siècle. A cette époque c'était un instrument grossier, d'un son dur et rauque, qui avait huit trous, sans clefs. Sa longueur totale était de deux pieds. Il resta longtemps dans un état d'imperfection qui ne permettait de l'employer dans l'orchestre que pour la musique champêtre. On ne commença à lui ajouter des clefs que vers 1670. Les Besozzi, qui se rendirent célèbres par leur talent sur cet instrument, s'attachèrent à le perfectionner ; un luthier de Paris, nommé *De Lusse*, y ajouta une clef vers 1780 ; et quelques autres améliorations faites dans ces derniers temps l'ont porté à un point de perfection qui ne laisse rien à désirer. Son étendue est maintenant de plus de deux octaves et demie.

La qualité de son du hautbois se prête merveilleusement à l'expression quand il est bien joué ; ce son a plus d'accent, plus de variété que celui de la flûte. Quoiqu'il soit le produit d'un petit instrument, il a beaucoup de puissance, et perce souvent au-dessus des masses d'orchestres les plus formidables. Le hautbois était l'instrument à vent aigu dont les compositeurs faisaient le plus fréquent usage il y a quarante ans. Il convient également aux effets de l'orchestre et aux solos.

L'instrument auquel on a donné improprement le nom de *cor anglais* peut être considéré comme le contralto du hautbois, dont il est une variété. Ses dimensions sont beaucoup plus grandes, en sorte que, pour en faciliter le jeu, on a été obligé de le courber. Le *cor anglais* sonne une quinte plus bas que le hautbois, à cause de la longueur de son tube. Le son en est plaintif, et ne convient qu'aux mouvements lents, aux romances, etc. C'est un instrument moderne, et qui était inconnu vers 1770.

Le *basson*, qui appartient aussi à la famille des hautbois, et qui en est la basse, a été inventé en 1539 par un chanoine de Pavie nommé Afranio. Les Italiens l'appellent *fagotto*, parce qu'il est formé de plusieurs pièces de bois réunies en faisceau. Son étendue est de trois octaves et demie environ; sa note la plus grave est le *si* ♭ au-dessous de la portée à la clef de *fa*. La forme de cet instrument a subi beaucoup de modifications, et malgré les travaux de beaucoup d'artistes et de luthiers habiles, il est encore imparfait. Plusieurs de ses notes sont fausses, et ne peuvent être corrigées jusqu'à certain point que par l'adresse de l'artiste qui en joue. Presque tous ses sons graves sont trop bas, comparés aux sons élevés. On a multiplié ses clefs jusqu'au nombre de quinze, et ses moyens d'exécution en sont devenus plus riches; mais tous ses défauts n'ont pas été corrigés. Plusieurs sons n'ont pas cessé d'être sourds; d'autres sont restés faux, principalement dans le bas. Il est vraisemblable qu'on ne vaincra ces défauts qu'en perçant l'instrument sur de meilleurs principes et dans un système nouveau. Peut-être faudra-t-il changer sa forme et recourber son extrémité inférieure, afin de l'échauffer plus promptement.

Les défauts que je viens de signaler dans le basson sont

d'autant plus fâcheux que c'est un instrument indispensable dans la composition des orchestres. Il remplit à la fois l'office de ténor et de basse des instruments à anche, et lie entre elles les différentes parties de l'harmonie. Son emploi est d'un meilleur effet dans l'orchestre que dans le *solo*. Ses accents sont tristes et monotones lorsqu'il chante seul.

On se sert quelquefois en Allemagne d'une contre-basse de basson qu'on appelle *contre-basson :* ses proportions sont plus grandes que celles du basson, dont il sonne l'octave grave. Cet instrument est difficile à jouer, et exige que l'exécutant soit constitué d'une manière robuste. Il a le défaut d'articuler lentement les sons.

La *clarinette* est un instrument beaucoup plus moderne que le hautbois et le basson ; car elle n'a été inventée qu'en 1690, par Jean-Christophe Denner, luthier de Nuremberg. Elle n'eut d'abord qu'une seule clef, et ne fut que d'un usage fort rare, à cause de ses nombreuses imperfections ; mais la beauté de ses sons détermina quelques artistes à chercher des améliorations dans sa construction. Insensiblement, le nombre de ses clefs s'accrut jusqu'à cinq ; mais arrivée à ce point, elle n'offrait encore que peu de ressources. Cependant elle resta en cet état depuis 1770 jusqu'en 1787, où une sixième clef lui fut ajoutée. Enfin le nombre de ces clefs s'est successivement élevé jusqu'à quatorze ; mais tous les défauts n'ont pas disparu. Outre les difficultés d'exécution qui existent encore, plusieurs notes manquent de justesse et de sonorité. Il en est de la clarinette comme du basson ; il faudrait que son tube fût percé d'après un meilleur système acoustique. La multiplicité des clefs dans les instruments à vent corrige les défauts de justesse, mais nuit à la sonorité.

Les difficultés d'exécution sont telles sur la clarinette,

que le même instrument ne peut pas servir pour jouer dans tous les tons. Les tons dans lesquels il y a beaucoup de dièses exigent une clarinette particulière ; il en est de même des tons dans lesquels il y a beaucoup de bémols. Pour comprendre ceci, il faut savoir que plus le tube d'un instrument à vent est court, plus ses intonations sont élevées, et que ces intonations s'abaissent à mesure qu'on allonge le tube. Il résulte de là que si l'on allonge une clarinette de telle sorte que son *ut* soit à l'unisson de *si* ♭, il suffira de faire l'instrument de cette dimension pour que l'instrumentiste produise l'effet du ton de *si* ♭, en jouant en *ut* ; il sera donc dispensé d'exécuter les notes qui offrent des difficultés à vaincre dans l'exécution. Si l'on continue à allonger la clarinette de manière que son *ut* sonne comme *la*, l'effet que produira l'artiste en jouant en *ut* sera comme s'il jouait en *la*, avec trois dièses à la clef. Telle est l'explication de ces mots dont les musiciens se servent : *clarinette en ut*, *clarinette en si* ♭, *clarinette en la*.

La clarinette n'a été introduite dans les orchestres français qu'en 1757 ; elle est devenue depuis lors d'un usage général, non seulement dans les orchestres ordinaires, mais dans les orchestres militaires, où elle joue la partie principale. Le son de cet instrument est volumineux, plein, moelleux, et d'une qualité qui ne ressemble à celle d'aucun autre, particulièrement dans la partie grave, qu'on nomme le *chalumeau*. On se sert dans la musique militaire, pour les solos, de clarinettes en *mi* ♭ ou en *fa*, dont le son aigu et perçant convient à ce genre de musique, destinée à être entendue en plein air. Il y a aussi de très grandes clarinettes qui sonnent une quinte plus bas que les clarinettes en *ut*, et qui ont une qualité de son concentrée ; on les nomme *clarinette-alto*. Ce sont

les *contraltos* de la clarinette. On a construit depuis peu une *clarinette-basse* qui n'offre pas plus de difficultés dans l'exécution que la clarinette ordinaire, et qui complète cette famille d'instruments.

Dans la troisième espèce d'instruments à vent, qui se jouent avec une embouchure ouverte ou *bocal*, sont compris les *cors*, les diverses sortes de *trompettes*, les *trombones*, le *serpent*, les *bugles* et les *ophicléides*.

Les airs de chasse ne furent joués dans les premiers opéras que par des *cornets* faits en corne et percés de trous : on appelait ces instuments grossiers des *cornets à bouquin*. Le *cor de chasse* fut inventé en France en 1680, mais il ne servit d'abord que pour l'exercice dont il porte le nom. Transporté en Allemagne, il y fut perfectionné, et fut appliqué à l'usage de la musique. En 1730, on commença à s'en servir en France, mais il ne fut introduit dans l'orchestre de l'Opéra qu'en 1757. Les sons qu'on en pouvait tirer alors étaient en petit nombre ; mais, en 1760, un Allemand, nommé *Hampl*, découvrit qu'il était possible de lui en faire produire d'autres en bouchant en partie avec la main la portion ouverte de l'instrument qu'on nomme le *pavillon*. Cette découverte ouvrit la carrière à d'habiles artistes qui se livrèrent à l'étude du cor. Un autre Allemand, qui se nommait Haltenhoff, compléta les améliorations de cet instrument en y ajoutant une pompe à coulisse, au moyen de laquelle on en règle la justesse lorsque les intonations s'élèvent par la chaleur.

Il est dans la nature du cor de ne donner que de certaines notes d'un son pur, franc et ouvert : les autres sons ne s'obtiennent que par l'artifice de la main, et sont beaucoup plus sourds ; on les nomme *sons bouchés*. Mais comme il est des tons où ces sons bouchés sont précisément ceux qu'on entendrait le plus souvent, ce qui serait sans effet, on a

imaginé d'ajouter au cor des tubes d'allonge, dont les fonctions sont de changer le degré d'élévation de l'instrument, comme on change celui de la clarinette en allongeant son tube. Par exemple, si l'on suppose que le cor est en *ut*, on conçoit qu'en ajoutant un tube qui baisse *ut* d'un ton, le cor sera en *si* ♭, et tous les sons ouverts du ton d'*ut* seront des sons ouverts du ton de *si* ♭. Si le tube ajouté est plus grand, il mettra le ton du cor en *la;* s'il est plus grand encore, il pourra le mettre en *sol*, et ainsi de suite. Il résulte de là que l'artiste joue toujours en *ut*, et que le tube ajouté opère la transposition nécessaire.

Ce système est ingénieux, et satisferait à tous les besoins, si la musique ne modulait pas, ou si, en modulant, elle laissait le temps de changer le tube transpositeur; mais il n'en est pas toujours ainsi. Le compositeur se voit donc obligé de supprimer les parties de cors dans de certains endroits où elles produiraient de très bons effets, ou de les écrire en sons bouchés qui ne rendent point sa pensée. Frappé de cet inconvénient du cor ordinaire, un musicien allemand nommé *Stœlzel* imagina d'y ajouter des pistons par lesquels il mettait à volonté la colonne d'air du cor en communication avec celle de tubes additionnels, et par là obtenait des sons ouverts à toutes les notes. Cette amélioration, perfectionnée par plusieurs facteurs d'instruments de cuivre, est aujourd'hui d'un usage général dans les orchestres, particulièrement pour les parties de deuxième et quatrième cors ou cors-basses, parce que les pistons fournissent les moyens de produire les notes graves en sons ouverts, beaucoup plus puissants que les sons bouchés de l'ancien cor. Toutefois le cor ordinaire et sans pistons est resté en usage pour les solos, parce que sa qualité de son est plus pure et plus argentine. Les com-

positeurs qui emploient plusieurs paires de cors, dans les grandes compositions, écrivent pour deux ou quatre cors sans pistons, et deux ou quatre avec pistons.

Vers 1832 on a commencé à introduire en France de petits cors ou *cornets* à pistons, qu'on peut considérer comme le soprano du cor. Bien joué par quelques artistes de mérite, cet instrument a eu de la vogue, particulièrement dans les orchestres de danse : cependant le cornet à pistons n'a pas été employé comme il aurait pu l'être pour produire des effets neufs dans l'harmonie.

Le cor est un instrument précieux par la variété de ses effets : tour à tour énergique ou suave, il se prête également bien à l'expression des passions violentes et à celle des sentiments tendres. Aussi bien placé dans les solos que dans les remplissages d'orchestre, il se modifie de mille manières ; mais il faut le bien connaître pour en tirer tout le parti possible. L'art d'écrire les parties du cor avec les développements de toutes ses ressources est un art tout nouveau que Rossini a en quelque sorte créé, et qui s'est singulièrement développé depuis quelques années.

La trompette est aussi un instrument de cuivre en usage à la guerre, dans la musique militaire et dans les orchestres. Son diapason est plus élevé d'une octave que celui du cor. Plus bornée que celui-ci dans son ancienne construction puisqu'elle n'a pas les sons bouchés avec la main, elle n'est pas moins utile dans beaucoup de circonstances. Sa qualité de son est plus argentine, plus claire, plus pénétrante, et les effets de ces instruments ne peuvent être remplacés par ceux de l'autre. Leur réunion offre quelquefois des combinaisons fort heureuses. On ne connaissait point autrefois d'autre trompette que la trompette de cavalerie ; pendant bien des années, il n'y en eut pas

d'autres à l'Opéra. Enfin des trompettes perfectionnées furent apportées d'Allemagne par les deux frères Braun, vers 1770, et depuis lors la trompette de cavalerie a disparu des orchestres. Au commencement de ce siècle, on fit des trompettes semi-circulaires, qui n'étaient à proprement parler que de petits cors ; mais le son de ces trompettes n'avait pas l'éclat des autres.

Les intonations de la trompette se modifient pour les changements de tons de la même manière que dans le cor ; c'est-à-dire par le moyen de tubes additionnels.

Des pistons ont été ajoutés à la trompette depuis environ quinze ans, sous le nom de *cylindres*. Les trompettes à cylindres sont devenues depuis lors d'un usage général. Leur étendue est celle d'une gamme chromatique qui commence par la note *fa*. Les ressources de la trompette pour l'effet des compositions se sont beaucoup accrues depuis cette invention.

Divers essais avaient été faits il y a environ vingt-cinq ans, pour augmenter les ressources de la trompette, mais sans que le résultat eût répondu à ce qu'on en attendait ; enfin un Anglais a imaginé d'y ajouter des clefs comme aux clarinettes ou hautbois, et ses recherches pour y parvenir ont été couronnées par le succès ; mais il s'est trouvé qu'il avait créé un nouvel instrument dont la qualité de son a peu de rapport avec le son de la trompette ordinaire : c'était une acquisition, mais non un perfectionnement. L'inventeur désigna sa trompette à clefs sous le nom de *Horn bugle*. Cet instrument, sur lequel on peut exécuter des chants comme sur la clarinette ou le hautbois, est maintenant employé avec succès dans la musique militaire, et même dans l'opéra. Rossini en a fait un heureux essai dans le premier acte de *Semiramide*.

Le principe de la construction des trompettes à clefs une fois découvert, on en a conclu qu'on pouvait l'appliquer à des instruments de même nature, mais de plus grandes dimensions, qui seraient l'alto, le ténor et la basse de cette même trompette. On a donné à cette famille nouvelle d'instruments de cuivre le nom de *cors à clefs* et d'*ophicléides*. L'étendue de ces divers instruments est à peu près celle des voix auxquelles ils correspondent. Leur réunion produit d'heureux effets ; ils ne peuvent être remplacés par les autres instruments de cuivre qui n'ont pas les mêmes moyens de modulation. C'est cette même famille de *bugles* ou *cors à clefs*, à laquelle M. Sax fils a fait subir quelques modifications, qui a pris dans ces derniers temps le nom de *Saxhorns*, malgré les réclamations fondées de quelques facteurs ; et c'est pour satisfaire aux prétentions du nouveau parrain de ce système d'instruments, qu'on a fait supprimer (en France) l'ancienne organisation des musiques militaires, excellente par le mélange des sonorités, pour lui substituer des combinaisons de *saxhorns*, dont le défaut inévitable est la monotonie.

Il est un autre genre d'instruments qu'on nomme *trombones*, et qui est aussi susceptible de donner toutes les notes en sons ouverts, par le moyen d'une coulisse que l'exécutant fait mouvoir pour allonger ou raccourcir le tube sonore. Cet instrument se divise en trois voix, savoir : l'alto, le ténor et la basse. Le son des trombones est plus sec, plus dur et plus énergique que celui des ophicléides ; mais ces instruments ont des effets qui leur sont propres, et qui ne ressemblent à ceux d'aucun autre. Les trombones forment un système complet avec les trompettes, car la sonorité est la même à des diapasons différents. Dans ces derniers temps on a fait des trombones à cylindres.

Toute cette grande division d'instruments de cuivre se met en vibration par le moyen d'une embouchure conique et concave contre laquelle on applique les lèvres plus ou moins rapprochées, en soufflant et en marquant la note par un coup de langue. Cet exercice est fort difficile, et exige autant de dispositions naturelles que de travail. Il est des personnes dont la conformation des lèvres est un obstacle insurmontable pour bien jouer du cor ou de la trompette.

Aux instruments à embouchure ou *bocal* qui viennent d'être nommés, il faut ajouter le serpent, instrument barbare qui fatigue l'oreille dans nos églises, mais qui n'est pas aussi désagréable dans la musique militaire, lorsqu'il est uni aux autres basses telles que le trombone et l'ophicléide. Cet instrument fut inventé en 1590 par un chanoine d'Auxerre, nommé *Edme Guillaume*. Sa construction est vicieuse de tous points; beaucoup de ses intonations sont fausses, et à côté de notes trop fortes on en rencontre qui sont très faibles. L'expulsion du serpent des églises sera un pas de fait vers le bon goût en musique.

Le plus considérable, le plus majestueux, le plus riche en effets divers et le plus beau des instruments à vent est l'orgue. On a dit que c'est plutôt une machine qu'un instrument; cela peut être vrai; mais de quelque manière qu'on le qualifie, il n'est pas moins certain que c'est une des plus belles inventions de l'esprit humain.

Quelques passages des écrivains de l'antiquité, notamment de Vitruve, ont mis à la torture les commentateurs qui voulaient éclaircir ce que ces écrivains entendaient par l'*orgue hydraulique*, dont ils attribuent l'invention à Ctésibius, mathématicien d'Alexandrie, qui a vécu du temps de Ptolémée-Évergète. Tout ce qu'en ont dit ces commentateurs n'a servi qu'à prouver qu'ils étaient com-

plétement ignorants de l'objet en question. Vraisemblablement on ne saura jamais quel était le mécanisme de cet orgue hydraulique. Quant à l'orgue *pneumatique*, c'est-à-dire celui qui est mis en vibration par l'action de l'air, qu'on dit aussi avoir été connu des anciens, sans autre garantie que quelques passages obscurs de poëtes, il est vraisemblable que ce n'était que l'instrument rustique des Écossais et des Auvergnats, que nous nommons *cornemuse*.

L'orgue le plus ancien dont il est fait mention dans l'histoire est celui que l'empereur Constantin-Copronyme envoya en 757 à Pépin, père de Charlemagne. Ce fut le premier qui parut en France. On le plaça dans l'église de Saint-Corneille, à Compiègne. Cet orgue était excessivement petit et portatif comme celui qui fut construit par un Arabe nommé Giafar, et qui fut envoyé à Charlemagne par le khalife de Bagdad.

Grégoire, prêtre vénitien, paraît avoir été le premier qui essaya de construire des orgues en Europe. En 826, il fut chargé par Louis-le Pieux d'en faire un pour l'église d'Aix-la-Chapelle. Les progrès furent peu rapides dans l'art de construire cet instrument; il paraît même que ce ne fut qu'au XIVe siècle que cet art commença à se développer. François Landino, surnommé *Francesco d'egli organi*, à cause de son habileté sur cet instrument, y fit beaucoup d'améliorations vers 1350. En 1470, un Allemand nommé *Bernard Mured*, organiste à Venise, inventa les pédales.

L'orgue se compose de plusieurs suites de tuyaux, dont les uns sont en bois ou en mélange d'étain et de plomb, qu'on nomme *étoffe*, à bouche ouverte comme les flûtes à bec, et dont les autres portent à leur embouchure des languettes de cuivre ou *anches*. Ces tuyaux sont placés de-

bout, du côté de leur embouchure, dans des trous qui sont pratiqués à la partie supérieure de certaines caisses de bois qu'on appelle *sommiers*. De grands soufflets distribuent le vent dans des conduits qui communiquent avec l'intérieur des sommiers. A chaque rangée de tuyaux correspond une réglette de bois qui est aussi percée de trous à des distances correspondantes aux trous du sommier. Cette réglette s'appelle *registre*. Le registre est disposé de manière à couler facilement lorsqu'il est tiré ou poussé par l'organiste. Si le registre est poussé, ses trous ne correspondent point à ceux du sommier dans lesquels les tuyaux sont placés, et dès lors le vent ne peut entrer dans les tuyaux; mais s'il est tiré, ces trous se trouvent dans une correspondance parfaite, et l'air peut pénétrer dans les tuyaux. Alors, quand l'organiste pose le doigt sur une touche, celle-ci, en s'enfonçant, tire une baguette qui ouvre une soupape correspondante au trou du registre; le vent y pénètre, et le tuyau de la note rend le son qui appartient à cette note. Si plusieurs registres sont tirés, tous les tuyaux de ces registres qui correspondent à la note touchée résonnent à la fois. Si le tuyau est une flûte, le son est produit par la colonne d'air qui vibre dans le tuyau; si c'est un jeu d'anche, le son résulte des battements de la languette qui brise l'air contre les parois du bec du tuyau.

Outre la variété de sons qui provient de cette diversité de principes dans leur production, l'orgue en a d'autres qui sont le résultat des différentes formes et dimensions des tuyaux. Par exemple, si le tuyau de la note qui correspond à l'*ut* de la clef de *fa* au-dessous de la portée est un jeu de flûte de huit pieds de hauteur, on lui donne le nom de *flûte ouverte;* ce jeu est dans toute l'étendue du clavier à l'unisson des différentes voix que renferme cette

étendue, savoir la basse, le ténor, le contralto et le soprano le plus aigu. La hauteur des tuyaux décroît à mesure que les notes s'élèvent. Si le plus grand tuyau n'a que deux pieds, et s'il est de l'espèce des flûtes, on lui donne le nom de *prestant*, qui veut dire excellent, parce que c'est le jeu qui résonne avec le plus de netteté et qui perd le moins son accord. Ce jeu est plus élevé d'une octave que la flûte ouverte. Si le tuyau n'a qu'un pied de hauteur à la note la plus grave, il résonne à deux octaves au-dessus de la flûte ouverte : on nomme *flageolet* l'ensemble de ses tuyaux. Un jeu de flûte qui a huit pieds dans son *ut* grave résonne à une octave plus bas que la flûte de quatre. Il y a des jeux de seize, et même de trente-deux pieds. Lorsque l'espace dont on peut disposer n'est pas assez vaste pour qu'on puisse faire usage de tuyaux d'aussi grandes dimensions, on se sert d'un moyen ingénieux qui consiste à boucher l'extrémité du tuyau opposée à l'embouchure ; la colonne d'air sonore, ne trouvant point d'issue, est forcée de redescendre pour sortir par une petite ouverture qu'on nomme *la lumière*, et de cette manière, parcourant deux fois la hauteur du tuyau, elle sonne une octave plus grave que si elle était sortie immédiatement par le haut de ce même tuyau. Cette espèce de jeu de flûte se nomme *bourdon*. Si c'est un jeu de quatre pieds bouchés, on l'appelle *bourdon de huit ;* s'il est de huit pieds, c'est un *bourdon de seize*. Parmi les jeux de flûte, il y en a en étoffe, dont le tuyau se termine par un tuyau plus petit qu'on nomme *cheminée ;* d'autres ont la forme de deux cônes renversés et superposés ; chacun de ces jeux a une qualité de son particulière, etc. Les jeux d'anches, qu'on appelle *trompettes, clairons, bombardes, voix humaine*, se présentent sous la forme d'un cône renversé ouvert. Les tuyaux de *chro-*

morne, autre jeu d'anche, sont des cylindres allongés. La fantaisie des facteurs d'orgues peut varier ces sortes de jeux à volonté.

On trouve dans l'orgue une sorte de jeu dont l'idée est très singulière, et dont l'effet est un mystère. Ce jeu, qu'on désigne en général sous le nom de *jeu de mutation*, se divise en *fourniture* ou *mixture* et en *cymbale*. Chacun de ces jeux se compose de *quatre*, ou *cinq* ou *six*, et même *dix* tuyaux pour chaque note. Ces tuyaux, de petite dimension et d'un son aigu, sont accordés en tierce, quinte ou quarte, octave, double tierce, etc., en sorte que chaque note fait entendre un accord parfait plusieurs fois redoublé. Il en résulte que l'organiste ne peut faire plusieurs notes de suite sans donner lieu à des suites de tierces majeures, de quintes et d'octaves. Mais ce n'est pas tout : si l'organiste exécute des accords, chacune des notes qui entrent dans sa composition fait entendre autant d'accords parfaits redoublés ou triplés, en sorte qu'il semblerait qu'il doit en résulter une cacophonie épouvantable; mais, par une sorte de magie, lorsque ces jeux sont unis à toutes les espèces de jeux de flûte, de deux, quatre, huit, seize et trente-deux pieds ouverts ou bouchés, il résulte de ce mélange, qu'on nomme *plein jeu,* l'ensemble le plus majestueux et le plus étonnant qu'on puisse entendre. Aucune autre combinaison de sons ou d'instruments ne peut en donner l'idée.

Outre les solos de flûte, de hautbois, de clarinette, de basson et de trompette qu'on peut exécuter sur l'orgue, le jeu de cet instrument peut se diviser en trois grands effets, qui sont : 1° la réunion de tous les jeux de flûte, qu'on appelle *fonds d'orgue;* 2° la réunion de tous les jeux d'anches, qui prend les noms de *grand jeu* ou *grand chœur*, et le *plein jeu*.

Un grand orgue ancien a ordinairement quatre ou cinq claviers pour les mains, et un clavier aux pieds, qu'on nomme *clavier de pédales*. Le premier clavier appartient à un petit orgue séparé, dont le nom est *positif*. Le second clavier est ordinairement celui du grand orgue; il peut se réunir au premier pour jouer les deux orgues ensemble. On y ajoute quelquefois un troisième clavier, qu'on nomme *clavier de bombarde*, sur lequel on joue les jeux d'anches les plus forts. Le quatrième clavier sert pour les solos; on l'appelle *clavier de récit*. Le cinquième clavier est destiné à produire des effets d'*écho*. Quant au clavier des pédales, il sert à l'organiste pour jouer la basse, lorsqu'il veut disposer de sa main gauche pour exécuter des parties intermédiaires. Ces anciennes dispositions ont été modifiées récemment.

On a longtemps regretté que l'orgue, qui est pourvu de tant de moyens de variété et d'une si grande puissance d'effet, ne fût point *expressif*, c'est-à-dire qu'on ne pût lui donner les moyens d'augmenter et de diminuer graduellement l'intensité du son. Quelques facteurs anglais et allemands avaient d'abord imaginé de faire ouvrir ou fermer par une pédale des trapes qui permettaient au son de se produire avec force, ou qui le concentraient dans l'intérieur de l'instrument; mais ce genre d'expression avait l'inconvénient de ressembler à un long bâillement. Avant la révolution, Sébastien Érard entreprit de construire un piano organisé, dans lequel les sons étaient expressifs par la pression du doigt sur la touche; il avait réussi complétement lorsque les troubles de la révolution se manifestèrent, et les choses en demeurèrent là. Depuis lors, un amateur instruit, nommé Grenié, imagina de rendre l'orgue expressif au moyen d'une pédale dont la pression plus ou moins

forte donne aux sons une intensité plus ou moins grande. Il a prouvé la réalité de sa découverte d'abord dans quelques petites orgues, ensuite dans des instruments de plus grande dimension à l'École royale de musique et à la congrégation du Sacré-Cœur, à Paris. L'effet de ces orgues était fort beau. Érard a perfectionné l'orgue en réunissant dans un seul instrument construit pour la chapelle du roi Charles X, le genre de l'expression de la pédale sur les claviers du grand orgue à l'expression du doigt sur le troisième clavier. Cet instrument a péri dans la révolution de juillet 1830. Dans ces derniers temps, la construction des orgues françaises a fait de grands progrès par les travaux de MM. Daublaine et Callinet, et Cavaillé, sous le rapport du mécanisme et sous celui de l'harmonie des jeux et de leur variété. Cependant il y a aujourd'hui trop de tendance à donner à l'instrument un caractère d'orchestre moderne; ses combinaisons anciennes, un peu rudes peut-être, avaient plus de majesté, plus d'onction chrétienne. Il y avait quelque chose à faire, des perfectionnements à introduire; mais il fallait rester dans certaines limites, et ne pas chercher une transformation complète.

Les plus célèbres facteurs d'orgue ont été, en France, les Dallery, Clicquot, Érard et Grenié; en Italie, Azzolino *della Ciaja* de Sienne, les Tronci de Pistoie, Eugène Biroldi, Jean Baptiste Ramaï, les Serassi de Bergame, un prêtre dalmate nommé Nanchini, et son élève Callido; en Allemagne, Jean Scheibe, Godefroi Silbermann, Jean-Jacques et Michel Wagner, Schrœtker, Ernest Marx, Gabler, J.-G. Tauscher, Chr. Müller, auteur du grand orgue de Harlem, et l'abbé Vogler. Ce dernier s'est fait remarquer par un *système de simplification* dont l'objet est de faire disparaître de l'orgue les *jeux de mutation*.

Les orgues à cylindre, dont les musiciens ambulants font usage, et la *serinette*, sont construites d'après les mêmes principes que le grand orgue. Un cylindre piqué avec des pointes de cuivre tient lieu d'organiste et fait mouvoir les touches. L'art de piquer ou de noter ces cylindres se nomme la *tonotechnie*.

Dans ces derniers temps, on s'est servi de l'action de l'air comprimé pour établir un nouveau système d'instruments. Ce système consiste à faire agir le vent par un orifice très petit, qui s'ouvre graduellement sur des lames métalliques très minces, qui entrent en vibration dès que l'air les frappe, et qui produisent des sons graduellement plus forts, à mesure que l'action du vent se développe. Ces instruments ont été inventés en Allemagne vers 1820. Leurs variétés se nomment *phys-harmonica*, *éoline*, *éolodion*, *harmonium*, etc. ; ils n'ont point assez de force pour produire de l'effet dans de grandes salles ; mais ils sont fort agréables dans un salon. M. Dietz, facteur de pianos à Paris, a perfectionné ce système de résonnance dans un instrument qu'il a nommé *aéréphone*.

L'effet de ces instruments est analogue à celui qui se manifeste dans l'*harmonica*, dont le principe est le frottement. Un Irlandais, nommé Puckeridge, paraît avoir été le premier qui imagina de réunir un certain nombre de verres à boire, de les accorder en variant leur intonation par la quantité d'eau qu'il y mettait, et d'en tirer des sons en frottant leur bord avec les doigts légèrement mouillés. Le célèbre docteur Franklin fit quelques perfectionnements à cette découverte, principalement en indiquant des procédés pour fabriquer des verres propres à fournir des sons purs. L'instrument ainsi perfectionné fut apporté en Europe, et deux sœurs anglaises, mesdemoiselles Davis, le

mirent en réputation par leur talent à le jouer. Plus tard, on a perfectionné l'*harmonica* en le construisant avec des cloches de verre traversées par un axe en fer, et mises en mouvement par une roue. On en a fait aussi avec un clavier d'une espèce particulière qui faisait avancer sur le bord des cloches un tampon en peau dont le frottement remplaçait le doigt, et de cette manière on put exécuter des pièces régulières sur l'harmonica et y faire des accords. L'effet vitreux de cet instrument est nuisible à la santé, parce qu'il ébranle le système nerveux avec trop de force.

Divers instruments à frottement ont été faits à l'imitation de l'*harmonica;* le plus célèbre est le *clavicylindre* que le physicien Chladni a fait entendre à Paris vers 1806. Bien que l'inventeur de cet instrument ait gardé le secret de sa construction, on croit qu'il consistait en une suite de cylindres métalliques sur lesquels une manivelle faisait agir des archets qui étaient mis en contact avec eux par le moyen des touches d'un clavier.

Il me reste à parler de la dernière et de la moins importante espèce d'instruments, ceux de percussion. Ces instruments sont ceux dont les formes et l'usage laissent le moins de doute dans les représentations que nous en offrent les monuments de l'antiquité. Ils se divisent en deux classes principales : les *sonores* et les *bruyants*. Parmi les instruments de percussion sonores, qui ont été en usage en Égypte, en Grèce et à Rome, il faut ranger le *sistre*, qui consistait en une espèce d'ellipse en cuivre, traversée par des tringles sonores qu'on frappait avec une baguette pour les faire résonner; les *cymbales*, formées de deux plateaux sonores qu'on frappait l'un contre l'autre, et les *crotales* ou grelots. Un seul instrument bruyant se fait remarquer dans les peintures et les bas-reliefs an-

tiques ; c'est le tambour à grelots que nous appelons *tambour de basque*. On en jouait comme de nos jours, soit en le frappant avec la main, soit en l'agitant.

La musique moderne admet un grand nombre d'instruments de percussion. Parmi les sonores on remarque le *triangle*, qui tire son nom de sa forme, et qui consiste en une verge d'acier qu'on frappe avec un morceau de fer. Ce petit instrument, qui est originaire de l'Orient, produit un assez bon effet dans certains morceaux, lorsqu'on n'en prodigue pas l'usage. Il s'unit bien, dans la musique militaire, aux autres instruments de percussion sonore. Le *chapeau-chinois* ou *crotale* et les *cymbales* viennent aussi de l'Orient où l'on fabrique les meilleurs. Ces instruments ne servaient autrefois que dans la musique militaire ; mais Rossini et ses imitateurs en ont transporté l'usage, ou plutôt l'abus, au théâtre, en l'unissant au plus bruyant des instruments de percussion, cette *grosse caisse* étourdissante, qui n'est bien placée qu'à la tête d'une troupe de soldats dont elle guide les pas.

Au nombre des instruments bruyants de percussion se trouvent les *timbales*, qui se distinguent des autres par la possibilité de varier leurs intonations et de pouvoir s'accorder. Les timbales consistent en deux bassins de cuivre recouverts d'une peau tendue par un cercle de fer qui se serre par des vis. Chaque timbale rend un son différent, et ces sons se modifient en serrant ou desserrant le cercle de fer. Les deux timbales s'accordent ordinairement à la quinte ou à la quarte l'une de l'autre ; mais il est des cas où cet ordre est interverti. Bien que l'intonation de la timbale ne soit pas d'une perception facile, cependant une oreille attentive parvient à la discerner quand l'instrument est bien accordé.

Deux autres instruments du même genre s'emploient dans la musique militaire; l'un est le *tambour* proprement dit, qui n'est que bruyant, et qui sert à marquer le rhythme de la marche des soldats; l'autre est la *caisse roulante*, qui consiste dans une caisse plus allongée que le tambour, et qui rend un son plus grave et moins fort. On les introduit quelquefois dans les orchestres ordinaires.

Dans la récapitulation que je viens de faire des instruments de musique, j'ai négligé quelques variétés qui n'ont eu qu'une courte existence, ou qu'on ne peut considérer que comme des instruments de fantaisie. Toutefois je ne dois point passer sous silence ceux de cette espèce qui ont eu pour objet de résoudre deux problèmes difficiles, en enrichissant la musique d'un système d'effets qui n'existait pas, et en fournissant aux compositeurs les moyens de conserver leurs improvisations. Je veux parler des instruments qui réunissent le clavier à l'archet, et des *pianos mélographes*.

Il y a plus d'un siècle qu'on a essayé pour la première fois de donner aux instruments à clavier la faculté de soutenir les sons à l'exemple des instruments à archet. Vers 1717, un facteur de clavecins de Paris essaya de résoudre la difficulté dans un instrument qu'il nomma *clavecin vielle*, parce qu'il ressemblait à une vielle posée sur une table; au lieu d'archet, il y avait mis une roue, et le son était semblable à celui d'une vielle. Cet instrument fut approuvé par l'Académie des sciences. Il paraît qu'il se passa beaucoup de temps avant qu'on songeât à perfectionner l'invention de ce facteur. Vers la fin du XVIIIe siècle, un mécanicien de Milan, nommé *Gerli*, fit entendre dans plusieurs concerts et dans des églises un instrument qui avait la forme d'un clavecin, et qui était monté de cordes de boyau,

lesquelles étaient jouées par des *archets de crin*, selon ce qui est rapporté dans les journaux italiens de ce temps.

Lors de l'exposition des produits de l'industrie qui eut lieu aux Invalides, en 1806, Schmidt, facteur de pianos à Paris, présenta un instrument qui avait la forme d'une longue caisse carrée ; à l'une de ses extrémités se trouvait un clavier avec un mécanisme de piano ordinaire ; de l'autre côté était un second clavier destiné à faire mouvoir de petits archets cylindriques qui faisaient résonner des cordes de boyau. Les sons qu'on obtenait par ce mécanisme avaient l'inconvénient de ressembler à ceux de la vielle.

Divers autres essais ont été tentés et ont plus ou moins réussi. Un mécanicien, nommé Pouleau, a fait, vers 1810, un *orchestrino* qui était du même genre que l'instrument de Schmidt ; les sons en étaient assez agréables, mais faibles. L'abbé Grégoire Trentin a construit ensuite un *violin-cembalo* qui était de la même espèce. Il en est de même d'un *sostenante-piano-forte* inventé par M. Mott, de Brighton, et du *plectro-euphone* que MM. Gama, de Nantes, ont fait entendre à Paris en 1828. Enfin, M. Dietz est arrivé aussi près que possible de la solution du problème dans son *polyplectron*, qu'il a fait connaître dans le même temps. Les principes d'après lesquels M. Dietz a construit son instrument sont plus conformes à ce que l'observation enseigne sur la résonnance des instruments à archet, que ceux qui avaient été adoptés par ses prédécesseurs. Le *polyplectron* est susceptible de produire une foule d'effets fort jolis ; mais ce sont ceux d'un instrument particulier plutôt que des imitations du violon et des autres instruments à archet.

L'idée de construire un clavecin ou piano au moyen duquel on conserverait les improvisations d'un compositeur a beaucoup occupé plusieurs mécaniciens. Un Anglais,

nommé Creed, fut le premier qui écrivit, 1747, un mémoire où il prétendait démontrer la possibilité de cette invention. On assure que le moine Engramelle exécuta, vers 1770, une machine de cette espèce dont le succès fut complet; mais les explications qu'on en donne sont fort obscures, et de nature à faire naître des doutes sur la vérité des faits. D'un autre côté, Jean-Frédéric Ungher, conseiller de justice à Brunswick, a réclamé, dans un ouvrage allemand imprimé en 1774, l'invention de la machine attribuée à Creed, et a prouvé qu'il avait exécuté antérieurement un instrument semblable.

Au mois d'août 1827, M. Carreyre a fait, devant l'Académie des beaux-arts de l'Institut, l'essai d'un *piano mélographe* qui consistait en un mouvement d'horloge, lequel faisait dérouler d'un cylindre sur un autre une lame mince de plomb où s'imprimaient, par l'action des touches de piano, certains signes particuliers qui pouvaient se traduire en notation ordinaire, au moyen d'une table explicative. Après l'expérience, la bande fut enlevée pour en opérer la traduction, et une commission fut nommée pour en faire le rapport; mais ce rapport n'ayant point été fait, il est vraisemblable que la traduction ne s'en est point trouvée exacte. Dans le même temps, M. Baudoin a lu à l'Académie un mémoire, accompagné de dessins, sur un autre piano mélographe; mais l'Institut n'a point prononcé sur le mérite de cette découverte. Il résulte de tout cela que le problème reste encore à résoudre.

Dans l'exposé rapide qui vient d'être fait de ce qui concerne les instruments et leur fabrication, on a pu remarquer la prodigieuse fécondité d'imagination qui s'est manifestée dans toutes ces inventions. Les choses en resteront-elles où elles sont à cet égard? Cela est incertain.

L'imagination des hommes aimera toujours à s'exercer; mais on peut mettre en doute que l'on produise désormais des effets beaucoup meilleurs que ceux qu'on obtient maintenant. Tous les hommes de mérite qui se sont occupés de la construction des instruments ont voulu la perfectionner par une application plus sévère des principes de la théorie; mais dans la pratique les résultats n'ont point été ce qu'ils espéraient, soit par des causes inconnues, soit qu'on n'eût pas pris les précautions nécessaires. La théorie se trouvait quelquefois en opposition avec la pratique. Par exemple, les principes de la résonnance des surfaces vibrantes démontrent que les violons, violes et basses sont construits sur des données arbitraires plutôt que fondées en raison; mais dans l'application de ces principes on n'est point parvenu à faire des instruments aussi bons que ceux qu'on fabrique par des règles dont l'origine est inconnue. Même chose se remarque dans les pianos. Le temps portera la lumière dans ces faits mystérieux.

CHAPITRE XVII.

De l'Instrumentation.

L'*instrumentation* est l'art d'employer les instruments de la manière la plus utile pour en tirer le meilleur effet possible dans la musique. Cet art peut s'apprendre avec le temps et l'expérience des effets; mais il exige, comme toutes les autres parties de la musique, une disposition particulière, un certain pressentiment du résultat des combinaisons. Le compositeur, en disposant l'ensemble de sa musique, en faisant en un mot ce qu'on appelle *la partition*, c'est à-dire la réunion de toutes les parties qui doivent con-

courir à l'effet, ne pourrait écrire qu'au hasard, s'il n'avait présents à la pensée la qualité des sons de chaque instrument, leur accent et les effets qui résultent de leurs combinaisons partielles ou totales. Quelquefois, il est vrai, on obtient des résultats qu'on n'avait point prévus; dans d'autres circonstances, ceux qu'on s'était efforcé de produire ne réussissent pas; mais, en général, un compositeur habile parvient au but qu'il se propose dans l'arrangement de l'instrumentation.

Ce n'est pas une des moindres merveilles de la musique que cette faculté de prévoir par la seule force des facultés intellectuelles l'effet d'un orchestre dont on dispose l'instrumentation, comme si cet orchestre jouait réellement pendant le travail de l'artiste; c'est cependant ce qui a lieu chaque fois qu'un compositeur imagine un morceau quelconque; car le chant, les voix qui l'accompagnent, l'harmonie, l'effet des instruments, tout enfin se conçoit d'un seul jet, toutes les fois qu'un musicien est né véritablement digne de ce nom. Quant à ceux qui n'imaginent les choses que successivement, on peut assurer que leurs conceptions musicales resteront toujours dans des bornes étroites. Tel était Grétry, qui avait le génie de l'expression dramatique et celui des chants heureux, mais qui, n'étant que médiocrement musicien, ne pouvait se former tout d'un coup l'idée de l'ensemble d'un morceau. Mais Haydn, Mozart, Beethoven, Cherubini, Rossini, n'ont jamais été forcés d'y revenir à deux fois pour comprendre les effets qu'ils voulaient produire.

Il est un genre de connaissances matérielles qui n'est pas moins utile au compositeur; c'est celui des moyens propres de chaque instrument, des traits qu'ils peuvent exécuter et de ceux qui leur offriraient des difficultés insur

montables. Ce genre de connaissances peut facilement s'acquérir, ou par la lecture des partitions, ou par les leçons d'un maître, ou, mieux encore, par la culture de quelques uns de ces instruments. Le soin que prend le compositeur de ne mettre dans chaque partie que ce que les artistes peuvent jouer avec facilité tourne au profit de l'exécution de sa musique.

Rarement on fait usage d'un seul instrument de chaque espèce dans l'instrumentation; presque toujours les clarinettes, les hautbois, les bassons, les cors, les trompettes s'emploient deux à deux; cependant on écrit quelquefois une partie de flûte seule, lorsqu'elle doit s'unir à des parties de clarinettes ou de hautbois. Quelquefois aussi les cors sont au nombre de quatre; mais dans ce cas on les dispose de telle sorte que deux jouent dans un ton et deux dans un autre. Dans les morceaux qui demandent de l'éclat et de la force, on ajoute deux parties de trompettes aux parties de cors. Le trombone ne s'emploie point seul; il est ordinaire de réunir le trombone alto, le ténor et la basse. Le système général des instruments à vent, dans une ouverture ou dans un grand morceau dramatique, se compose de deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux ou quatre cors, deux trompettes, trois trombones et deux bassons. On y joint presque toujours deux timbales.

Deux parties de violons, une ou deux parties de violes, violoncelle et contrebasse, composent l'ensemble des instruments à cordes d'une symphonie, et de toute espèce de musique à grand orchestre. Le nombre d'instrumentistes qu'on réunit à chaque partie de violon est indéterminé. Il peut être de huit, dix, douze et même de vingt. Les parties de violes, de violoncelle et de contrebasse sont jouées aussi par un certain nombre d'artistes.

Mozart, Haydn et quelques autres compositeurs distingués variaient le système d'instrumentation de leurs morceaux ; quelquefois ils n'employaient que les hautbois et les cors comme instruments à vent ; d'autres fois les flûtes et les clarinettes remplaçaient les hautbois ; d'autres fois enfin toutes les richesses de l'orchestre étaient réunies. D'heureuses oppositions d'effets résultaient de cette variété. Dans la nouvelle école, tous les moyens sont toujours réunis pour obtenir le plus grand effet possible, quel que soit le caractère du morceau. Chaque partie de la composition, prise isolément, est plus brillante, grâce à cette profusion de moyens ; mais une certaine monotonie est la suite inévitable de l'uniformité de ce système. Malheureusement il en est de ce défaut comme de celui de l'abus du bruit, il a fini par devenir un mal nécessaire. Accoutumée à ce luxe d'instrumentation, l'oreille, bien qu'elle en soit souvent fatiguée, trouve faible ce qui en est dépourvu. Rien n'est plus funeste à l'effet de la musique que de fatiguer les sens par des émotions fortes trop prolongées ou trop répétées ; le palais d'un gourmand, lorsqu'il est usé par les sauces relevées et par le piment, trouve que les mets simples et naturels manquent de saveur.

Les accompagnements d'une musique bien faite ne se bornent point à soutenir le chant par une harmonie plaquée ; souvent on y remarque un ou deux dessins qui semblent au premier abord devoir contrarier la mélodie principale, mais qui, dans la réalité, concourent à former avec elle un tout plus ou moins satisfaisant. Ces systèmes d'accompagnements figurés peuvent importuner une oreille peu exercée, mais ils complètent le plaisir des musiciens instruits et des amateurs éclairés. Quelquefois ils deviennent la partie la plus importante du morceau, et les voix leur servent en quelque sorte d'accompagnement. Cela se

remarque dans ces airs bouffes italiens qu'on désigne par ces mots : *note et parole*, et dans les chœurs. Dans ces circonstances, il est nécessaire que les formes de l'accompagnement soient gracieuses et chantantes, ou sémillantes et vives. Les œuvres de Mozart, de Cimarosa et de Paisiello renferment des choses charmantes en ce genre. Parmi les ouvrages français, les opéras de M. Boieldieu sont remplis de ces sortes d'accompagnements spirituels.

Les instruments de cuivre, tels que les cors, trompettes, trombones et ophicléides, ont acquis une importance qu'ils n'avaient pas autrefois; Méhul et Cherubini ont commencé à la lui donner; Rossini a achevé la révolution, et a enrichi l'emploi de ces instruments d'une foule de combinaisons et d'effets qui étaient inconnus avant qu'il écrivît. Employés avec sobriété, ces mêmes effets augmenteront beaucoup la puissance de la musique dans certaines circonstances où l'emploi des moyens ordinaires est insuffisant.

Après avoir jeté un coup d'œil sur les riches combinaisons d'effets dont on a poussé l'usage jusqu'à l'abus depuis quelques années, une question se présente; la voici : abstraction faite des créations du génie, que fera-t-on maintenant pour continuer la marche progressive des effets dont on est devenu si avide? Espère-t-on en obtenir de nouveaux en augmentant le bruit? Non, car la sensation du bruit est celle qui est le plus promptement suivie de fatigue. D'un autre côté, il y aurait peut-être beaucoup de difficulté à ramener le public à la simplicité d'instrumentation de Cimarosa et de Paisiello, car il faudrait bien plus de génie pour faire adopter cette marche rétrograde qu'il n'en a fallu pour nous conduire au point où nous sommes. Que reste-t-il donc à faire? Il me semble qu'on peut l'indiquer; voici mes idées à cet égard.

La variété, comme on sait, est ce qu'on désire le plus

dans les arts et ce qui est le plus rare. Le moyen d'obtenir le meilleur effet de l'orchestre serait donc d'établir cette variété dans l'instrumentation, au lieu d'adopter un système uniforme, comme on l'a toujours fait. Tous les opéras du XVIIe siècle ont pour accompagnement des violons, des violes, et des basses de viole. Au commencement du XVIIIe siècle, l'accompagnement consiste en violons, basses, flûtes ou hautbois; successivement les ressources augmentent, mais les formes de l'instrumentation sont toujours les mêmes tant qu'un système est en vigueur. De nos jours il est rare de trouver un air, un duo, une romance même, qui n'aient pour accompagnement deux parties de violons, altos, violoncelles, contrebasses, flûtes, hautbois, clarinettes, cors, trompettes, bassons, timbales, etc. Quelle source de monotonie qu'une semblable obstination à reproduire sans cesse les mêmes sons, les mêmes accents, les mêmes associations! Pourquoi, avec des moyens bien plus développés, ne donnerait-on pas à chaque morceau une physionomie particulière, par la différence de sonorité des instruments? On aurait des airs, des duos, des romances, des quatuors même accompagnés par des instruments à cordes de différentes espèces, ou même d'une seule, tels que des violoncelles ou des violons et altos; on pourrait diviser le système des instruments à cordes en deux : une partie serait à sons soutenus, une autre à sons pincés. On pourrait également employer des flûtes ou des clarinettes seules; des hautbois avec des cors anglais et des bassons; des associations d'instruments de cuivre, tels que les trompettes ordinaires, trompettes à clefs, cors, ophicléides et trombones. Cette variété, que je propose, pourrait être établie, non seulement dans des morceaux différents, mais même dans le cours d'une scène. La réunion de toutes les

ressources aurait lieu dans les situations fortes, dans les *finales*, etc., et l'on en tirerait d'autant plus d'effet que cette réunion serait plus rare.

Tout cela, dira-t-on, n'est pas le génie. Je le sais ; il est heureux qu'il en soit ainsi ; car s'il y avait des procédés pour faire de bonne musique, l'art serait peu digne de fixer l'attention des esprits élevés. Mais pourquoi n'offrirait-on pas à ce génie, sans lequel on ne peut rien, toutes les ressources que l'expérience ou la réflexion font trouver? Pourquoi borner son domaine? Réduisez Mozart et Rossini au quatuor de Pergolèse, ils trouveront de beaux chants, une harmonie élégante, mais ils ne pourront produire les effets si énergiques que vous admirez dans leurs compositions. Comment supposer l'existence de *Don Juan* et de *Moïse* avec des violons, altos et basses? N'en doutons pas, les beaux effets qu'on y trouve sont le résultat d'un orchestre formidable et du génie qui a su le mettre en œuvre. Les grands maîtres des anciennes écoles ont aussi inventé des effets d'un autre genre avec des moyens bien plus simples ; et voilà pourquoi je demande qu'on ne renonce point à ces moyens. Je désire qu'on use de tout ; le reste est l'affaire du talent. Tout le monde a remarqué qu'au théâtre les morceaux sans accompagnement plaisent toujours quand ils sont bien chantés ; cet effet est une conséquence naturelle d'un changement de moyens indépendant même de la manière plus ou moins heureuse dont le compositeur les emploie. Qu'on essaie du même procédé à l'égard de l'instrumentation, et l'on verra disparaître cette fatigue qui se fait toujours sentir vers la fin de la représentation d'un opéra de longue durée, quelque beau qu'il soit.

CHAPITRE XVIII.

De la forme des pièces dans la musique vocale et dans l'instrumentale.

La musique, soit vocale, soit instrumentale, a diverses destinations qui établissent des différences naturelles dans la forme des morceaux. Quatre grandes divisions s'établissent d'abord dans la musique vocale ; ce sont : 1° la musique d'église ; 2° la musique dramatique ; 3° la musique de chambre ; 4° les airs populaires. La musique instrumentale ne se divise qu'en deux espèces principales : 1° la musique d'orchestre ; 2° la musique de chambre. Ces genres caractéristiques se subdivisent eux-mêmes en plusieurs classes particulières.

Dans la musique d'église, on trouve les messes entières, les vêpres, les motets, *Magnificat*, *Te Deum* et litanies. Les messes sont de deux espèces, ou *brèves* ou *solennelles*. On appelle *messe brève* celle où les paroles ne sont presque point répétées. Dans celles-là, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei*, qui sont les divisions principales, ne forment qu'un morceau de peu de durée. Il n'en est pas de même des *messes solennelles;* celles-ci ont quelquefois un développement si considérable, que leur exécution dure deux ou trois heures. Dans ces messes, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, se divisent en plusieurs morceaux qui sont indiqués par la nature des paroles. Par exemple, après l'introduction du *Credo*, qui est ordinairement pompeuse, viennent l'*Incarnatus est*, qui doit former un morceau religieux, le *Crucifixus*, dont le caractère est sombre ou mélancolique, et le *Resurrexit*, qui annonce

la joie. Les messes solennelles de Pergolèse, de Léo, de Durante et de Jomelli (1) n'avaient pas autant de développement qu'on leur en donne aujourd'hui. La raison de cette différence consiste dans la manière de concevoir la musique d'église. Les anciens maîtres croyaient que ce genre de musique devait être pompeux ou religieux ; mais ils ne pensaient point à le rendre dramatique. Nos compositeurs modernes, Mozart et Cherubini, par exemple, ont conçu la musique d'église d'une manière toute dramatique, ce qui exige bien plus de développement, puisqu'il faut peindre une foule d'oppositions indiquées par les paroles sacrées.

Lorsque les églises étaient fréquentées par la haute société pendant presque toute la durée des fêtes et dimanches, comme cela se pratiquait il y a environ cinquante ans, on écrivait beaucoup de vêpres en musique ; mais depuis que les églises sont peu fréquentées, les compositeurs ne se livrent plus à ce genre de travail, qui était très long. Les *Magnificat*, qui faisaient partie de ces vêpres, sont abandonnés ainsi que les *litanies*. Les *Te Deum*, qui servent aux réjouissances publiques, et les motets, sont les seules pièces détachées de musique d'église auxquelles les compositeurs travaillent encore. Leur développement plus ou moins grand dépend de la fantaisie du musicien.

Dans les usages des églises catholiques on ne connaît que deux manières de chanter les prières, savoir : le *plain-chant* et la musique solennelle. Le plain-chant, tel qu'on l'entend dans les églises de France, est horriblement défiguré par une mauvaise exécution ; l'usage de la musique solennelle y devient chaque jour plus rare, en sorte qu'une

(1) Maîtres napolitains qui écrivaient vers le milieu du XVIIIe siècle.

oreille un peu délicate est sans cesse exposée à être déchirée par les braillements des chantres, qui ne comprennent ni les paroles qu'ils prononcent, ni le chant qu'ils exécutent. A défaut d'une bonne exécution du plain-chant, il est fâcheux qu'on ne puisse, à l'imitation des églises protestantes d'Allemagne, introduire dans les nôtres un genre de musique simple et facile, sans autre accompagnement que les jeux doux de l'orgue. Il y aurait dans une musique usuelle semblable, et plus de recueillement religieux, et plus de satisfaction pour l'oreille. Ce genre de musique aurait d'ailleurs l'avantage de former le peuple à un meilleur goût, et de lui faire perdre l'habitude de ces cris inhumains qui rendent les chants populaires odieux à une oreille délicate.

L'*oratorio*, en Italie, en Allemagne et en Angleterre, fait partie de la musique religieuse; mais en France, ce n'est que de la musique de concert, car jamais on n'y exécute d'oratorio dans les églises. Lorsque les compositeurs français se livraient à ce genre de travail, ils faisaient toujours entendre leurs productions au concert spirituel. Hændel, célèbre musicien allemand qui a passé la plus grande partie de sa vie en Angleterre, a composé de magnifiques ouvrages en ce genre sur des paroles anglaises; *le Messie*, *Judas Machabée*, *Athalie*, *Samson* et la cantate des *Fêtes d'Alexandre* sont cités surtout comme des modèles du style le plus élevé. Quelles que soient les transformations de la musique à l'avenir, Hændel sera toujours cité comme un des plus beaux génies qui ont illustré cet art.

Le genre de musique qui est le plus généralement connu est celui du théâtre. Tout le monde juge la musique dramatique, tout le monde en parle, et ses termes techniques

ne sont plus même inconnus aux personnes les moins versées dans l'art. Mais tout le monde ne connaît pas l'origine et les variations de formes des divers morceaux qui entrent dans la composition d'un opéra ; je crois donc nécessaire d'entrer à ce sujet dans quelques détails.

La musique était réduite aux formes symétriques du contrepoint, qui ne trouvaient leur application que dans la musique d'église et de chambre, lorsqu'une réunion de littérateurs et de musiciens italiens, parmi lesquels on distinguait Vincent Galilée, Mei et Caccini, imagina de se servir de l'union de la poésie à la musique pour faire revivre le système dramatique des Grecs où la poésie était chantée. Galilée fit entendre, comme premier essai de ce genre de pièces, l'épisode du *Comte Ugolin*, qu'il avait mis en musique. L'accueil qui fut fait à ce premier essai détermina le poëte Rinuccini à composer un opéra de *Dafne* (vers 1590), qui fut mis en musique par Péri et Caccini. Cet ouvrage fut suivi d'*Euridice*, et tous deux obtinrent un grand succès. Telle est l'origine de l'opéra.

La partie la plus importante de ces ouvrages consistait en récits, qui quelquefois étaient mesurés, et quelquefois libres de toute mesure. Ces récits prirent le nom de *récitatif*. La marche de ces récitatifs anciens était moins vive, moins syllabique que celle du récitatif de nos opéras ; c'était plutôt une espèce de chant languissant, dépouillé de mesure en plusieurs endroits, qu'un récitatif véritable ; mais c'était cependant à cette époque une innovation remarquable, puisque rien de ce qui en avait précédé l'invention n'en pouvait donner l'idée.

Dans l'opéra d'*Euridice*, qui fut le second qu'on écrivit, un des personnages chante des stances anacréontiques qu'on peut considérer comme l'origine de ce qu'on nomme

un air. Une petite ritournelle précède ce morceau. Les mouvements de la basse suivent note pour note ceux de la voix, ce qui donne de la lourdeur au caractère du morceau, mais ce qui établit une différence notable entre ce genre de morceau et le récitatif, où la basse fait souvent des tenues. Au reste, le modèle des airs d'opéras existait auparavant dans les chants populaires qui étaient connus depuis longtemps. Les *airs* prirent une forme un peu plus arrêtée dans un drame musical d'Étienne Landi, intitulé *Il Santo Alessio*, qui fut composé et représenté à Rome en 1634. Celui qui se trouve au premier acte de cet ouvrage, sur les paroles : *se l'hore volano,* est remarquable non seulement par le rhythme de la première phrase du chant, mais aussi par un trait de vocalisatiou assez étendu sur *il volo ;* mais, comme tous les airs du XVIIe siècle, il a le défaut de contenir des changements de mesure et de passer alternativement de trois à quatre temps. Une monotonie de forme se trouve dans tous les airs de cette époque : ils sont tous coupés en couplets comme nos vaudevilles ou nos romances. Cette habitude se retrouve encore dans tous les opéras de Cavalli, qui en composa près de quarante, et particulièrement dans son *Jason*, qui fut représenté à Venise en 1649. Par une singulière disposition, tous les airs de ce temps étaient placés au commencement des scènes et non vers la fin, comme dans les opéras modernes.

Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, la coupe des airs fut changée, et les plus habiles compositeurs en adoptèrent une qui était ce qu'on pouvait imaginer de plus défavorable à l'effet dramatique et à la raison. Ces airs commençaient par un mouvement lent qui se terminait dans le ton du morceau ; puis venait un mouvement vif, conçu dans

un système d'expression scénique, après quoi l'on revenait au mouvement lent, qui était répété en entier. Le moindre défaut de ce retour était de détruire l'effet musical qui venait d'être produit par l'*allegro;* car il arrivait souvent qu'il était un contresens. Par exemple, dans l'air de l'*Olympiade*, où Mégaclès, déterminé à s'éloigner d'Aristée qu'il aime, pour la céder à Licidas, son ami, adresse à celui-ci ces vers touchants :

Se cerca, se dice :
L'amico dov'è ?
L'amico infelice,
Rispondi, mori.

C'est-à-dire : « Si elle cherche, si elle dit : *Où est ton* » *ami?* réponds : *Mon malheureux ami est mort.* Ah! » non ; ne lui cause point une si grande peine pour moi ; ré- » ponds seulement en pleurant : *Il est parti.* Quel abîme » de maux ! quitter ce qu'on aime, le quitter pour toujours, » et le quitter ainsi ! »

Tous les compositeurs qui ont écrit de la musique sur ces paroles n'ont pas manqué, après le mouvement vif et dramatique qu'ils plaçaient sur ces mots, *quel abîme de maux!* de revenir froidement au commencement, et de reprendre le mouvement lent des mots, *si elle cherche, etc.*, comme s'il était possible que Mégaclès se calmât subitement après une explosion passionnée. Jomelli fut le premier qui sentit la nécessité de finir par les quatre derniers vers.

L'usage de la coupe d'*airs* dont je viens de parler s'est perpétué jusqu'à Piccini et Sacchini. On en écrivit aussi beaucoup dans le cours du XVIIIe siècle, qui n'étaient composés que d'un seul mouvement très lent et très développé : de pareils morceaux, malgré tout leur mérite, ne pour-

raient plus réussir aujourd'hui, où l'on s'est habitué aux rhythmes plus ou moins rapides et prononcés. De simples *cavatines*, d'une courte durée, peuvent seules être écrites dans cette manière.

Parmi les formes d'airs qui ont eu le plus de succès, le *rondeau*, qui consiste à reprendre plusieurs fois la première phrase dans le cours du morceau, tient la première place. Son invention paraît appartenir à un compositeur italien nommé Buononcini, qui vivait au commencement du XVIIIe siècle. Plus tard Sarti, autre maître renommé, imagina le *rondeau* à deux mouvements, dont il donna le premier exemple dans l'air : *un amante sventurato*, qu'il écrivit à Rome pour le chanteur Millico, et qui eut un succès prodigieux.

Un compositeur du plus beau génie, nommé Majo, qui ne vécut point assez pour sa gloire, donna le premier exemple d'un air à un seul mouvement *allegro* sans reprise, dans celui dont les premiers mots sont : *ah! non parla*. Cette coupe d'air a eu plus de succès en France qu'en Italie, car presque tous les airs d'opéras français des anciens compositeurs ont été faits dans cette forme.

Paisiello, Cimarosa, Mozart, Paër et Mayer, ont écrit beaucoup d'airs de demi-caractère composés d'un mouvement lent suivi d'un *allegro*, et quelques uns de ces airs sont des chefs-d'œuvre d'expression ou passionnée ou comique. Leur coupe paraît être la plus favorable à l'effet musical. Rossini a fait adopter une autre disposition, qui consiste à faire un premier mouvement allegro modéré, suivi d'un *andante* ou d'un *adagio*, et à terminer le morceau par un mouvement vif et rhythmé. Cette disposition serait bonne, quant à l'effet, si elle ne donnait aux morceaux un développement trop considérable, qui souvent

fait languir la situation dramatique. La gradation des mouvements de plus en plus précipités est un moyen presque infaillible de ranimer l'attention de l'auditoire : les imitateurs de Rossini, qui n'ont pas son génie, s'en servent souvent pour cacher la nullité de leurs idées. Il en est de ces coupes d'airs comme des moyens d'instrumentation ; on peut s'en servir avec avantage, pourvu que ce ne soit pas un thème tout fait qu'on présente toujours de la même manière. Toutes les dispositions d'airs dont il vient d'être parlé sont admissibles, si l'on sait les employer à propos ; il doit résulter de leur mélange une variété qui n'existe plus, et dont le besoin se fait sentir chaque jour davantage.

Une sorte de petit air, qu'on nomme *couplet* quand le caractère en est gai, et *romance* lorsqu'il est mélancolique, appartient originairement à l'opéra français. Dans sa nouveauté, l'opéra-comique, tel qu'il parut aux foires Saint-Laurent et Saint-Germain, n'était que ce qu'on nomme maintenant le *vaudeville ;* les couplets en faisaient tous les frais. Ce petit genre de musique, né du goût fort ancien des Français pour les chansons, est encore fort à la mode dans le public, et souvent les compositeurs qui veulent lui plaire en font usage jusqu'à l'abus. Cependant, tout en condamnant cette profusion de petits morceaux, je suis loin d'en blâmer absolument l'usage. Les couplets et les romances, qui exigent de la part du musicien de l'esprit et du goût, ont l'avantage de ne pas ralentir la marche scénique, comme le ferait un grand air, et l'on peut y mettre des mélodies aussi suaves, aussi élégantes que dans celui-ci. Toute la différence consiste dans les proportions qui sont plus petites. Les couplets et les romances ont d'ailleurs l'avantage de varier les formes. Les composi-

teurs italiens ont senti qu'il était possible d'en tirer bon parti; depuis peu d'années ils ont introduit dans leurs opéras des romances qui ont toujours été bien accueillies, même par les Italiens. A la tête de ces morceaux il faut placer la romance d'*Otello*.

Après l'air, le genre de morceau qu'on trouve le plus communément dans la musique de théâtre est le *duo*. Ses formes ont subi à peu près les mêmes variations que celles des airs. Le premier exemple d'un duo se trouve dans le drame d'*Il Santo Alessio*, dont j'ai déjà parlé; mais c'est surtout dans l'opéra bouffe italien qu'on le trouve le plus souvent employé. Les anciens opéras sérieux italiens n'en contenaient autrefois qu'un seul, qui était toujours placé dans la scène la plus intéressante. Aujourd'hui on n'écrit guère d'opéra qui ne renferme plusieurs duos, ou comiques, ou sérieux, ou de demi-caractère.

Les compositeurs italiens n'écrivent plus que des duos dont ils semblent mesurer le mérite à la taille; ce sont toujours les mêmes patrons, c'est-à-dire les trois interminables mouvements; et l'on se croirait déshonoré si l'on composait un duo court et gracieux comme ceux du *Mariage de Figaro* et de *Don Juan*, *Su l'aria; Crudel, perche fin ora;* ou *La ci darem la mano*. Il faudra pourtant en revenir à user quelquefois de ces proportions, qui, quoi qu'on en dise, sont plus dramatiques que la plupart des longs morceaux qui leur ont succédé.

Les trios d'opéras sont nés en Italie, comme tous les morceaux d'ensemble. C'est dans l'opéra bouffe que Logroscino, compositeur vénitien, en fit le premier essai vers 1750. Il fut surpassé dans ses effets par Galuppi, son compatriote; mais ce fut surtout Piccini qui, dans sa *Buona Figliola*, porta ce qu'on appelle en général *mor-*

ceaux d'ensemble à un point de perfection très remarquable. Les *finale*, qui n'en sont que des modifications très développées, devinrent aussi nécessaires pour les terminaisons d'actes. On sait tout l'intérêt que Paisiello, Cimarosa et Guglielmi surent répandre sur cette partie de la musique. Le fameux septuor du *Roi Théodore* fut un pas immense fait dans l'art de jeter de l'intérêt sur les scènes lyriques à personnages nombreux; Mozart compléta ensuite cette grande révolution musicale par ses merveilleux trios, quatuors, sextuors et finales de *la Flûte enchantée*, de *Don Juan* et du *Mariage de Figaro*. Rossini n'a point inventé dans la forme des morceaux d'ensemble; mais il a perfectionné des détails de rhythme, d'effets de voix et d'instrumentation.

Les anciens compositeurs français ne comprenaient pas l'utilité des grandes réunions de voix qui n'auraient peut-être pas été à la portée de leur auditoire. D'ailleurs les sujets d'opéras-comiques étaient trop légers, et le nombre des personnages trop peu considérable pour qu'on pût rien écrire de semblable. Cependant Philidor saisit l'occasion qui lui fut offerte dans *Tom Jones* pour faire un bon quatuor; Monsigny, dont le savoir en musique était fort médiocre, mais qui possédait une imagination très vive et beaucoup de sensibilité, fit aussi dans *Félix* ou *l'Enfant trouvé* un trio, sinon fort bon, du moins fort expressif.

Quant à l'opéra sérieux français, Gluck, qui en avait fixé la forme, ne fit entrer dans sa composition que le récitatif porté à sa plus grande perfection, les chœurs, les airs, rarement les duos, et presque jamais les trios, quatuors ou morceaux d'ensemble. Les formes un peu compliquées de ce genre de musique ne commencèrent à se naturaliser en France que par les travaux de Méhul et de

Cherubini. Concevant les développements de la scène lyrique sur un plan plus vaste que leurs devanciers, ces deux grands musiciens appliquèrent à la scène française les améliorations de l'opéra italien, en les modifiant par les qualités particulières de leur génie. Leurs productions eurent un degré d'énergie de plus que celles de Paisiello et de Cimarosa; ils exagérèrent même la richesse d'harmonie dont l'école allemande avait donné le modèle; ils firent des découvertes dans l'instrumentation, découvertes dont Rossini a profité depuis lors; ils furent enfin plus observateurs de l'exactitude dramatique; mais ils chantèrent moins heureusement, et firent quelquefois consister un peu plus le mérite de la musique dans l'arrangement que dans l'inspiration. Quoi qu'il en soit de l'opinion qu'on peut se faire du genre qu'ils avaient adopté, on ne peut nier qu'ils aient rendu de grands services à leur art; ce sont eux qui ont fait enfin pénétrer dans la musique des proportions musicales plus grandes que celles dont les Français avaient l'habitude, et qui ont écrit de vrais morceaux d'ensemble, de vrais finales dignes de fixer l'attention des musiciens instruits et des gens de goût. Leur exemple a tracé la route à d'autres compositeurs habiles qui leur ont succédé : Boieldieu, Catel, Auber, Hérold, Halévy et d'autres, se font gloire d'avoir reçu leurs conseils et suivi leur exemple. Boieldieu s'est particulièrement distingué par la grâce, l'élégance et l'esprit qu'il a su allier avec les formes musicales développées.

Une des qualités par lesquelles l'école française s'est distinguée le plus est celle d'avoir produit des chœurs excellents. Rameau fut le premier qui fit briller les opéras français par la beauté de ce genre de morceau. Si son mérite est inférieur à celui de Hændel sous le rapport de la

richesse des formes savantes et de la modulation, on ne peut nier du moins qu'il n'ait su donner aux chœurs de ses opéras une grande force dramatique. D'ailleurs, les formes savantes des chœurs d'oratorios et les fugues dont ils sont remplis ne conviennent point à la scène; car il ne faut point détourner l'attention de l'objet principal, qui est l'intérêt dramatique. Depuis Rameau, une immense quantité de chœurs français ont été écrits par Gluck, Méhul, Cherubini, et toute leur école.

Cette partie de l'opéra était autrefois la plus faible en Italie, parce que les spectateurs italiens n'y attachaient aucune importance. Paër et Mayer ont été les premiers à rendre aux chœurs l'éclat qu'ils doivent avoir dans la musique dramatique; Rossini est venu après eux enrichir cette partie du drame de formes mélodiques qu'on ne lui avait pas données auparavant; il en résulta des effets nouveaux auxquels on n'était pas accoutumé, et qui ont eu de brillants succès. Les chœurs de Weber sont distribués d'une manière pittoresque et dramatique.

L'ouverture des opéras, que les Italiens nomment *sinfonia*, est considérée par quelques personnes comme une partie importante de la musique d'un drame; d'autres en font peu de cas. La première ouverture qui ait joui de quelque réputation en Italie est celle de la *Frascatana* de Paisiello. L'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, fit un effet prodigieux lorsqu'on l'entendit pour la première fois, en 1773, et depuis lors elle n'a cessé d'exciter l'admiration par le mélange de majesté, de désordre et de pathétique dont elle est empreinte. L'ouverture de *Démophon*, de Vogel, est aussi fort belle dans son début et dans toute sa première partie, mais la fin est indigne du commencement. Deux autres ouvertures ont eu aussi beau-

coup de réputation en France ; ce sont celles de la *Caravane* et de *Panurge*, composées toutes deux par Grétry. Elles contiennent des phrases d'un chant heureux, mais elles ne méritent point leur réputation, car elles sont mal faites. Dénuées de plan, de facture et d'harmonie, ces ouvertures n'ont pu obtenir leur succès que lorsque le goût du public français était encore à former. Cherubini a fait plusieurs ouvertures dont le mérite est très remarquable ; elles sont devenues classiques dans presque tous les concerts de l'Europe ; on les joue avec un égal succès en Angleterre, en Allemagne et en France. Les plus belles sont celles de l'*Hôtellerie portugaise* et d'*Anacréon ;* leur plan, leur facture et leur instrumentation sont également admirables.

Parmi les morceaux de ce genre, il en est un qui est considéré comme ce qui existe de plus beau, sous quelque aspect qu'on veuille l'examiner ; c'est l'ouverture de la *Flûte enchantée*, de Mozart, chef-d'œuvre inimitable qui sera éternellement le modèle des ouvertures et le désespoir des compositeurs. Tout se trouve réuni dans ce bel ouvrage ; début large et magnifique, nouveauté des motifs, variété dans la manière de les reproduire, science profonde dans le plan et dans les détails, instrumentation piquante, intérêt croissant et péroraison pleine de chaleur. On peut encore citer comme des modèles d'intérêt dramatique les ouvertures d'*Egmont* et de *Léonore*, de Beethoven. Rossini, dans ses ouvertures de *Tancrède*, d'*Otello*, du *Barbier de Séville*, et de *Semiramide*, a multiplié les mélodies les plus heureuses et les effets d'instrumentation les plus séduisants ; mais il y a fait voir que le génie le plus heureusement organisé ne suffit pas toujours pour tirer parti des idées les plus favorables. En effet, tout morceau

de musique instrumentale se divise ordinairement en deux parties. La première contient l'exposé des idées de l'auteur et module dans un ton relatif au ton principal; la seconde partie est consacrée au développement de ces idées, au retour dans le ton primitif, et à la répétition de certains traits de la première. Le développement des idées dans la seconde partie est ce qu'il y a de plus difficile dans l'art de traiter une ouverture; il exige des études préliminaires dans la science du contrepoint, et du soin dans les combinaisons. Rossini a coupé le nœud gordien; il n'a point fait de seconde partie, et s'est borné à quelques accords pour rentrer dans le ton primitif, et à répéter à peu près exactement toute la première partie dans un autre ton. Dans l'ouverture de *Guillaume Tell*, il s'est livré à de plus grands développements et a produit un ouvrage plus digne de sa brillante réputation. Weber, dans les ouvertures de *Freyschütz*, d'*Eurianthe* et d'*Oberon*, a fait preuve du plus beau talent par le coloris dramatique et la progression d'intérêt qu'il a su y mettre.

On a répété souvent qu'une ouverture doit être un résumé de la pièce, et qu'elle doit rappeler quelques traits des situations principales qui s'y trouvent. Plusieurs musiciens ont adopté cette idée, et n'ont fait qu'une espèce de pot-pourri de l'ouverture de leur opéra; cette idée me paraît bizarre. Qu'un résumé de l'opéra soit nécessaire, à la bonne heure; mais ce résumé devrait se trouver à la fin de la pièce, où le spectateur peut sentir le mérite du retour de certaines phrases qui lui rappellent des situations de l'ouvrage. Si, au contraire, ces phrases sont entendues par lui avant qu'il ait pris connaissance des situations, elles ne lui rappellent rien et n'attirent pas plus son attention que d'autres phrases ne pourraient le faire. Au reste,

il est bon de se rappeler qu'aucune ouverture justement célèbre n'est faite dans ce système. Les ouvertures d'*Iphigénie*, de *Démophon*, de *Don Juan*, de *la Flûte enchantée*, d'*Egmont*, de *Léonore*, de l'*Hôtellerie portugaise*, d'*Anacréon* et de *Guillaume Tell*, ne sont que des symphonies dramatiques, et non des pots-pourris.

Quoique l'ouverture appartienne à la musique instrumentale, j'ai cru devoir en parler à propos du drame musical. Je reviens à ce qui concerne la forme des pièces vocales.

Dans le cours des XVIe et XVIIe siècles, il y eut de véritable musique de concert privé, laquelle consistait en une sorte de pièces vocales à quatre, cinq ou six parties, et qu'on nommait *madrigaux* et *chansons;* l'usage de ce genre de musique a diminué dès que l'opéra fut devenu assez intéressant pour attirer l'attention des amateurs; insensiblement les airs d'opéras ont pris la place de ce qu'on nommait *la musique de chambre,* et celle-ci a fini par disparaître presque entièrement. On n'en a conservé que les *canzonette*, en Italie; les *Lieder,* en Allemagne, et les *romances* pour une ou deux voix, en France. Ces différentes pièces participent du goût national empreint dans les autres parties de la musique de chacun de ces peuples; ainsi le goût des Italiens pour le chant élégant et embelli de *fioritures* se remarque dans les *canzonette;* les *Lieder* ou chansons allemandes se distinguent par une franchise de ton remarquable uni à un sentiment d'harmonie recherché; les *romances* françaises brillent surtout par une expression ou dramatique ou spirituelle des paroles. On donne souvent le nom de *nocturnes* aux romances à deux voix.

Ces petites compositions ont quelquefois une vogue prodigieuse dans la nouveauté, et leurs auteurs jouissent d'or-

dinaire pendant dix ou douze ans de réputations de salon fort brillantes, qu'ils perdent par suite de l'engouement qui se manifeste pour quelque nouveau venu. Un musicien devenu célèbre dans un genre plus élevé, Boieldieu, a fait des romances charmantes qui ont été fort recherchées; après lui est venu Garat, puis Blangini, puis madame Gail, à qui M. Romagnési a succédé; M. Amédée de Beauplan a joui d'un instant de vogue, que MM. Labarre, Panseron et Masini lui ont fait perdre.

La musique instrumentale se divise en plusieurs branches qui se rattachent à deux espèces principales : 1° la musique de concert; 2° la musique de chambre.

La symphonie tient le premier rang dans la musique de concert. Son origine remonte à un certain genre de pièces instrumentales qu'on nommait autrefois en Italie *Ricercari da suonare,* et en Allemagne *Partien,* lesquelles se composaient de chansons variées, d'airs de danses et de fugues ou morceaux fugués, destinés à être exécutés par des violes, des basses de violes, des luths, théorbes, etc. Lorsque ces pièces passèrent de mode, on leur substitua des morceaux coupés en deux parties, d'un mouvement assez vif, suivis d'un autre morceau d'un mouvement plus lent, et d'un rondeau qui tirait son nom de la répétition d'une phrase principale. Les premières symphonies ne furent d'abord composées que de deux parties de violon, alto et basse. Un musicien allemand nommé Vanhall commença à perfectionner la symphonie, en y ajoutant deux hautbois et deux cors; il fut imité par Toesky, Van-Malder et Stamitz. Gossec ajouta les parties de clarinettes et de bassons aux autres instruments, et les *menuets* avec les *trios* augmentèrent le nombre des morceaux qui existaient déjà dans la symphonie. Le *menuet* tire son nom de

la mesure à trois temps dans laquelle il est écrit. Il était autrefois d'un mouvement presque aussi lent que la danse dont il porte le nom; mais insensiblement sa vitesse a augmenté, et Beethoven a fini par en faire un *presto*. C'est à cause de cela qu'il lui a ôté son nom de menuet, pour lui substituer celui de *scherzo* (badinage). Je n'ai pu découvrir ce que signifie le nom de *trio* qu'on donne à la seconde partie du menuet. Il se pourrait qu'il vînt de ce qu'on supprimait quelquefois un instrument dans cette seconde partie.

On ne peut guère prononcer le nom de *symphonie* sans réveiller le souvenir de Haydn. Ce grand musicien a si bien perfectionné le plan et les détails de ce genre de musique, qu'il en est en quelque sorte le créateur. L'histoire des progrès du génie et du talent de cet homme étonnant est l'histoire même des progrès de l'art. Déjà ses premiers ouvrages annonçaient sa supériorité sur ses contemporains; mais ils étaient bien inférieurs à ceux qui, depuis, sont sortis de sa plume. Si l'on n'oublie pas que ces mêmes ouvrages ont toujours été mesurés au degré d'habileté des exécutants, habileté qu'il a lui-même provoquée et dont il est en partie cause, on concevra sans peine quelle profondeur de talent il a fallu pour produire des chefs-d'œuvre en se conformant ainsi à des entraves et à des considérations particulières. Si Haydn était venu dans un temps où le savoir des exécutants eût été ce qu'il est aujourd'hui, il n'aurait rien laissé à faire à ses successeurs. Le talent principal de Haydn consiste à tirer parti de l'idée la plus simple, à la développer de la manière la plus savante, la plus riche en harmonie, la plus inattendue dans ses effets, sans jamais cesser d'être gracieux. Une autre qualité le distingue, c'est la rectitude et la netteté du plan, qui sont

telles, que l'amateur le moins instruit en suit sans peine les détails comme le musicien le plus habile.

Mozart, toujours passionné, toujours mû par un sentiment profond, a moins brillé que Haydn dans le développement de la pensée de ses symphonies; mais il a trouvé, dans cette sensibilité exquise dont il était si abondamment pourvu, une puissance d'émotion qui entraîne toujours l'auditoire et qui lui fait partager sa passion.

Beethoven, dont le talent fut longtemps méconnu en France, règne maintenant dans la symphonie. Plus hardi que les deux grands artistes que je viens de nommer, il ne craint pas d'aborder les plus grandes difficultés, et souvent il en triomphe avec bonheur. Son génie s'élève aux plus hautes régions, nul n'a connu mieux que lui les effets de l'instrumentation, dans lesquels il a fait beaucoup de découvertes; mais il est souvent bizarre, incorrect, et semble plutôt improviser que suivre un plan arrêté. Du reste, il partage le sort de tous les hommes de génie, en occupant l'attention plutôt des beautés qu'il prodigue que des défauts qui les déparent.

Les quatuors, quintettis, sextuors, etc., sont des diminutifs de la symphonie; ils sont destinés à en tenir lieu dans les concerts privés. Haydn, Mozart et Beethoven sont encore les chefs de ce genre de symphonie en miniature, et souvent le talent qu'ils y déploient est tel qu'ils font oublier les étroites proportions des moyens qu'ils mettent en usage. Les mêmes qualités que ces trois grands artistes ont mises dans la grande symphonie se retrouvent dans le genre du quatuor.

Un homme qui a vécu pauvre, isolé et méconnu en Espagne, a aussi cultivé ce genre, et particulièrement le *quintetto*, avec un rare bonheur d'inspiration; cet homme

est Boccherini. N'ayant point assez de communications avec le monde pour être informé des progrès de la musique et des variations du goût, il composa pendant près de cinquante ans sans renouveler ses sensations musicales par l'audition ou par la lecture des œuvres de Haydn ou de Mozart; il tira tout ce qu'il écrivit de son propre fonds; de là l'indépendance de manière et de style, l'originalité d'idées, et le charme de naïveté qui caractérisent ses productions. On peut désirer plus d'acquit, plus de richesse d'harmonie et quelque peu moins de vieillesse dans les formes de la musique de Boccherini, mais non plus de véritable inspiration.

La *sonate*, pour un instrument seul ou pour plusieurs réunis, est encore une sorte de symphonie. Son nom vient de *suonare*, qui signifie jouer d'un ou plusieurs instruments. Ce mot ne s'appliquait autrefois qu'aux instruments à cordes ou à vent; en parlant des instruments à clavier on disait *toccare*, d'où l'on avait fait *toccata*, qui signifie *une pièce à toucher;* depuis près d'un siècle, *sonate* se dit de toutes les pièces de ce genre, pour quelque instrument que ce soit.

Comme la symphonie ou le quatuor, la sonate se divise en plusieurs morceaux, qui consistent en un premier mouvement, un adagio et un rondo; rarement on y joint un menuet. Les sonates accompagnées par un ou deux instruments prennent ordinairement les noms de *duos* ou *trios*. Il y a des sonates de piano composées pour être exécutées par deux personnes. Les quatre mains embrassent toute l'étendue du clavier et remplissent l'harmonie d'une manière riche et intéressante de formes, quand ces pièces sont écrites par un compositeur habile.

Les meilleures sonates de piano ont été écrites par

Ch.-Ph.-Em. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Clémenti, Dusseck, Cramer. Les sonates fuguées de Jean-Sébastien Bach pour clavecin et violon sont des chefs-d'œuvre. Krumpholtz a été pour la musique de harpe ce que Clémenti fut pour celle de piano, c'est-à-dire le modèle de ceux qui ont écrit ensuite pour cet instrument. Une élévation de style peu commune et des effets d'une harmonie piquante sont les qualités par lesquelles ce compositeur s'est distingué. Corelli, Tartini, Locatelli, Leclair, sont à la tête des auteurs qui ont composé les meilleures sonates de violon. Francischello et Duport se sont distingués dans la composition des sonates de violoncelle. Quant aux sonates d'instruments à vent, il y en a peu qui méritent d'être citées. En général, la musique destinée à ces instruments est restée dans un état d'infériorité très sensible; un compositeur habile pourrait y acquérir de la réputation, par cela seul qu'il mettrait ce genre de musique à la hauteur des pièces qui ont été écrites pour tous les autres instruments. On ne possède en ce genre qu'un ou deux beaux morceaux de Mozart et de Beethoven. Krommer a écrit aussi de la musique d'instruments à vent dans laquelle il y a de l'effet, et Reicha, venu après lui, a écrit les meilleurs ouvrages en ce genre qui soient connus en France.

Pendant plusieurs années, la sonate est tombée dans le discrédit. Certaine futilité de goût, qui a fait invasion dans la musique, a substitué aux formes sérieuses de ce genre de pièces des ouvrages plus légers auxquels on donne les noms de *fantaisies*, d'*airs variés*, de *caprices*, etc. La fantaisie, dans son origine, était une pièce où le compositeur se livrait à toutes les saillies de son imagination. Point de plan; point de *parti-pris;* l'inspiration du mo-

ment, de l'art, de la science même, mais cachée avec soin, voilà ce qu'on trouvait dans la fantaisie telle que Bach, Hændel et Mozart savaient la faire. Mais ce n'est point cela qu'on entend aujourd'hui par ce mot. Jamais fantaisie ne fut moins réelle que ce qu'on trouve dans les pièces qui portent ce nom. Tout, excepté l'art et la science, y est réglé, compassé, arrangé sur un plan qui est toujours le même. Entendre une fantaisie moderne, c'est les entendre toutes, car elles sont toutes faites sur le même modèle, sauf le thème principal, qui n'est pas même d'invention ; car c'est presque toujours le chant d'une romance ou d'un air d'opéra qui en fait les frais. La fantaisie se terminant toujours par des variations sur ce thème, l'air varié n'en diffère point. Il n'est pas possible que le dégoût et la satiété ne soient la suite de l'abus qu'on fait de ces formes ; alors on reviendra à de la musique plus réelle, et l'art rentrera dans son domaine : ou plutôt, ce moment est déjà venu ; une réaction s'opère, et la sonate reprend ses droits.

Ces tristes fantaisies, ces airs variés si monotones, ont aussi usurpé la place du *concerto*, sorte de pièce qui n'est pas sans défaut, mais qui a du moins l'avantage de montrer le talent de l'artiste sous un aspect de grandes proportions. *Concerto*, mot italien qui signifiait autrefois *un concert*, une assemblée de musiciens qui exécutent divers morceaux de musique (on dit maintenant *academia*), s'écrivit d'abord *concento*. Dans le XVIIe siècle on commença à donner le nom de *concerto* à des morceaux composés pour faire briller un instrument principal que les autres accompagnaient ; mais ce ne fut que vers le temps de Corelli, célèbre violoniste romain, que ce genre de pièce devint à la mode. On croit généralement qu'un autre violo-

niste, nommé Torelli, qui ne le précéda que de quelques années, donna au concerto la forme qu'il a conservée jusque vers 1760. Le concerto, lorsqu'il était accompagné d'un double quatuor de violon, viole et basse, s'appelait *concerto grosso*, grand concert. Le *concerto grosso* avait des espèces de *tutti* où tous les instruments étaient employés; mais un autre genre de concerto, qu'on appelait *concerto da camera*, n'avait qu'une partie principale avec de simples accompagnements. Il n'y eut d'abord que des concertos de violon, mais par la suite on en a fait pour tous les instruments, et l'on y a joint des accompagnements d'orchestre complet.

Les concertos de violon composés par Corelli, Vivaldi et Tartini furent autrefois célèbres dans le monde; ils le sont encore dans l'école, et méritent la vénération des artistes par la grandeur des pensées et la noblesse du style. Stamitz, Lolli et Jarnowick, bien qu'ils ne fussent pas dépourvus de mérite, ne surent point conserver au concerto son caractère d'élévation. Leurs efforts eurent pour but de se mettre à la portée du public par des choses agréables, et l'on doit avouer qu'ils y réussirent souvent. Le premier de ces violonistes, qui était né en Bohême, et qui brilla à la cour de Manheim, vers 1750, réduisit à deux le nombre des morceaux qui entraient dans la composition du concerto, c'est-à-dire à un premier morceau et au *rondeau* ou *rondo*, et divisa chacun de ces morceaux en trois solos, entrecoupés de *tutti*. Les rondeaux de Jarnowick eurent beaucoup de succès. Enfin parut Viotti, qui, sans rien inventer quant à la forme du concerto, se montra tellement inventeur dans le chant, dans les traits, dans la forme des accompagnements, dans l'harmonie et dans la modulation, qu'il fit bientôt oublier ses devanciers.

et qu'il laissa ses rivaux sans espoir de soutenir la comparaison. Viotti ne brillait point par le savoir ; ses études avaient été médiocres, mais sa richesse d'imagination était telle, qu'il n'avait pas besoin de songer à économiser ses idées. Il composait bien plus par instinct que par réflexion ; mais cet instinct le guidait à merveille, et lui faisait rencontrer juste, même dans l'harmonie.

On ne s'est avisé de faire des concertos de clavecin que longtemps après les premières compositions du même genre pour le violon, et plus tard encore on en a eu pour les instruments à vent ; mais les uns et les autres ne furent que des imitations des formes arrêtées du concerto *à la Stamitz*. Cependant ce sont précisément ces formes qui me semblent vicieuses, et qui me paraissent causer l'ennui de l'auditoire. Comment se fait-il qu'on soit resté jusqu'aujourd'hui attaché à une coupe aussi défectueuse que celle de ces concertos où le premier *tutti* fait entendre exactement les mêmes phrases que le premier solo? où il suit la même modulation de la tonique à la dominante pour revenir ensuite à la tonique et recommencer la même marche? où trois solos, qui ne sont que le développement des mêmes idées, les reproduisent sans cesse en variant seulement le ton? où les cadences de repos, multipliées à dessein pour avertir le public qu'il doit applaudir l'exécutant, contribuent à rendre le morceau plus monotone? enfin où le morceau final reproduit à peu près le même système et tous les défauts du premier *allegro?* Il serait temps de chercher les moyens d'éviter ces défauts et de ne plus avoir de ces cadres tout faits pour toute espèce de sujets. La fantaisie d'un compositeur doit être libre, et les idées ne doivent pas être accommodées à la forme, mais la forme aux idées.

Il est un genre de musique instrumentale qu'on peut con-

sidérer comme une branche de la musique sacrée : je veux parler des pièces d'orgues. Outre que les ressources immenses de l'instrument invitent le génie de l'organiste à la variété, la diversité des cultes et des cérémonies de chaque rite occasionne l'emploi de beaucoup de styles différents. Par exemple, dans les églises protestantes, l'organiste doit savoir accompagner par une harmonie riche d'effet et de modulation les chorals et cantiques. De plus, il doit posséder une imagination féconde pour les préludes de ces cantiques, qu'il faut savoir varier avec élégance sans nuire à la majesté du temple et sans négliger la science. La fugue, véritable fondement de l'art de toucher de l'orgue, doit être familière à l'artiste ; enfin il est nécessaire qu'il possède la connaissance des anciens styles, pour en tirer parti dans les circonstances favorables. L'Allemagne a produit une quantité prodigieuse de grands organistes ; depuis Samuel Scheidt, qui vivait à Hambourg au commencement du XVIIe siècle, et qui posséda un talent de premier ordre, on compte Buxtehude, Reinken, Jean-Sébastien Bach, Kittel, etc., qui ont écrit dans tous les genres des pièces d'orgues qui seront longtemps encore considérées comme des modèles de perfection.

L'art de l'organiste catholique est encore plus étendu. La nécessité de bien connaître les plains-chants romain et parisien, ainsi que les différentes manières de les accompagner, soit en les plaçant à la basso, soit en les mettant au dessus ; l'art de traiter les messes, vêpres, *Magnificat*, hymnes, antiennes, et *Te Deum* selon l'importance des fêtes, les offertoires et autres grandes pièces, les fugues ou le style fugué, tout cela, dis-je, appartient à cet art de l'organiste, dont on ne connaît point en général la difficulté. Dans les préjugés ordinaires, un organiste est

un artiste vulgaire, auquel on accorde peu d'attention; cependant, un organiste qui possède toutes les qualités de son art devrait marcher de pair avec les compositeurs les plus renommés, car rien n'est plus difficile ni plus rare que de rencontrer la réunion des qualités nécessaires.

Il s'en faut de beaucoup que le répertoire de l'organiste catholique soit aussi riche que celui de l'organiste protestant. Après Frescobaldi et un petit nombre d'anciens organistes italiens et français qui ont laissé de beaux ouvrages, on ne trouve rien. Malheureusement il n'y a point une seule place d'organiste en France qui offre des ressources suffisantes pour vivre; il n'est donc pas étonnant que l'émulation des artistes ne soit point excitée, et que l'art d'écrire pour l'orgue se soit détérioré. Il est douteux que cet art se régénère, si le talent ne peut espérer une existence honorable.

Dans l'aperçu qui vient d'être fait de la forme des pièces de musique, quelques genres secondaires ont été négligés, parce qu'ils ne sont que des divisions ou plutôt de légères modifications de genres plus importants; mais rien d'essentiel n'a été oublié.

TROISIÈME SECTION.

DE L'EXÉCUTION.

CHAPITRE XIX.

Du chant et des chanteurs.

Lorsqu'un chanteur, doué d'une belle voix, d'intelligence, de sentiment, et qui a consacré plusieurs années à développer par l'étude les qualités dont la nature l'a pourvu, lors, dis-je, que ce chanteur vient essayer pour la première fois en public l'effet des avantages qui semblent devoir assurer son succès, et qu'il voit tout à coup ses espérances déçues, il accuse ce même public d'injustice, et celui-ci traite le chanteur d'ignorant et de cuistre. En pareil cas tout le monde a tort; car, d'une part, celui qui ne connaît ses moyens que par l'effet qu'ils ont produit dans une école est hors d'état d'en régler l'usage devant une grande assemblée et dans un vaste local; et, d'un autre côté, le public se presse trop de juger sur ses premières impressions, n'ayant ni assez d'expérience ni assez de savoir pour discerner le bien qui se trouve mêlé au mal, ou pour tenir compte des circonstances qui peuvent s'opposer à l'effet des talents du chanteur. Que de fois le public a lui-même réformé ses jugements, faute de les avoir portés d'abord avec connaissance de cause! Tant de choses sont à examiner dans l'art du chant, qu'à moins d'en avoir fait une étude particulière, ou d'avoir appris par la réflexion et l'expérience en quoi cet art consiste, il est bien difficile de

ne pas se tromper à la première audition d'un chanteur, soit en bien, soit en mal.

Pour chanter, il ne suffit pas de posséder une belle voix, quoique ce don de la nature soit un avantage précieux que toute l'habileté possible ne peut jamais remplacer. Mais celui qui possède l'art de poser sa voix avec aplomb, et d'en ménager les ressources, tire quelquefois meilleur parti d'une voix médiocre qu'un chanteur ignorant ne peut faire d'un bel organe.

Poser la voix, c'est coordonner aussi parfaitement que cela est possible les mouvements de la respiration avec l'émission du son, et développer la puissance de ce son autant que le comportent le timbre de l'organe et la conformation de la poitrine, sans arriver jusqu'à l'effort qui fait dégénérer le son en cri. Lorsqu'il existait en Italie de bonnes écoles de chant, *la mise de voix*, comme disaient les chanteurs de ce temps, était une étude de plusieurs années; car on ne croyait point alors comme aujourd'hui que le talent s'improvise. On peut juger du soin que les maîtres et les élèves mettaient à cette étude par l'anecdote suivante.

Porpora, l'un des plus illustres maîtres de l'Italie, prend en amitié un jeune *castrato* son élève. Il lui demande s'il se sent le courage de suivre constamment la route qu'il va lui tracer, quelque ennuyeuse qu'elle puisse lui paraître. Sur sa réponse affirmative, il note sur une page de papier réglé les gammes diatoniques et chromatiques, ascendantes et descendantes, les sauts de tierce, de quarte, de quinte, etc., pour apprendre à franchir les intervalles et à porter le son; des *trilles*, des *groupes*, des *appogiatures* et des traits de vocalisation de différentes espèces.

Cette feuille occupe seule pendant un an le maître et l'écolier; l'année suivante y est encore consacrée; à la troisième, on ne parle pas de la changer; l'élève commence à murmurer; mais le maître lui rappelle sa promesse. La quatrième année s'écoule, la cinquième la suit, et toujours l'éternelle feuille. A la sixième on ne la quitte point encore, mais on y joint des leçons d'articulation, de prononciation et enfin de déclamation; à la fin de cette année, l'élève, qui ne croyait encore en être qu'aux éléments, fut bien surpris quand le maître lui dit : « Va, mon fils, tu n'as » plus rien à apprendre; tu es le premier chanteur de » l'Italie et du monde. » Il disait vrai, car ce chanteur était Caffarelli.

Ce n'est plus ainsi qu'on s'y prend maintenant. Un élève qui se confie aux soins d'un maître, ne se rend auprès de lui que pour apprendre tel air, tel duo; le crayon du maître trace quelques traits, quelques ornements; le chanteur en herbe en attrape ce qu'il peut, et bientôt il se compare aux premiers artistes. Aussi n'avons-nous plus de Caffarellis. Il ne reste pas maintenant en Europe une seule école où l'on emploie six ans à enseigner le mécanisme du chant. Il est vrai que, pour y consacrer un temps si considérable, il faut prendre les élèves dans une extrême jeunesse, et que les chances désavantageuses de la mue peuvent rendre inutile tout à coup le travail de plusieurs années. La voix des castrats ne présentait point les mêmes inconvénients; elle avait d'ailleurs l'avantage d'une mise de voix naturelle; aussi ces êtres infortunés ont-ils été les chanteurs les plus parfaits qu'il y ait eu, lorsque l'opération n'a point été suivie d'accidents. Si c'est un triomphe pour la morale que l'humanité ne soit plus soumise à ces honteuses mutilations, c'est une calamité pour l'art que d'être privé

de ces voix admirables. On ne peut se faire d'idée aujourd'hui de ce que furent des chanteurs tels que Balthazar Ferri, Sénésino, Farinelli et plusieurs autres qui brillaient dans la première moitié du XVIIIe siècle. Crescentini, qui a terminé sa carrière de chanteur à la cour de Napoléon, et qui est maintenant professeur de chant au collége royal de Naples, est le dernier virtuose de cette belle école italienne.

Après les voix de castrats, les voix de femmes sont celles qui ont le moins à redouter la mue. Le seul effet qui résulte de l'approche de la nubilité est un certain amaigrissement du timbre, qui dure ordinairement deux ou trois ans, après quoi la voix reprend son éclat et acquiert une qualité plus pure, plus onctueuse qu'avant son altération. C'est depuis l'âge de dix-huit ans jusqu'à trente que les femmes jouissent de toute la beauté de leur voix, quand des études mal dirigées n'ont point détérioré les dons de la nature.

On se rappelle ce qui a été dit concernant la voix de poitrine et la voix mixte ou de tête des hommes; les femmes ne possèdent pas la voix surlaryngienne, ce qui fait qu'elles ne peuvent monter avec autant de facilité que les ténors. Mais si cet avantage ne leur est point dévolu, elles ont celui d'avoir plus d'égalité. Les voix de femmes sont naturellement moins bien posées que celles des hommes. On y remarque en général une sorte de petit sifflement sourd qui précède le son et qui fait naître l'habitude de prendre le son un peu en dessous pour le porter ensuite à son intonation réelle. Les maîtres ne sont point assez attentifs à corriger ce défaut; dès que l'habitude en a été contractée pendant un an ou deux, le mal est sans remède. La rareté des voix de femmes très pures ajoute à leur mé-

rite. Madame Barilli en était douée; madame Damoreau possède le même avantage.

Le travail le plus utile de l'art du chant, pour les femmes, consiste dans le développement de la respiration, qui est chez elles plus courte que chez les hommes, ce qui est cause qu'elles respirent souvent mal à propos, soit en altérant le sens de la phrase musicale, soit même en nuisant à la prononciation.

Je me suis servi des termes *porter le son*, *trilles*, *groupes*, *appogiatures*, *fioritures*, etc.; il est nécessaire que j'explique leur signification.

Si deux sons se succèdent en frappant sur chacun une articulation du gosier, sans aucune liaison entre eux, on nomme cet effet un *détaché* ou *staccato*. L'articulation de deux sons qui se font en unissant le premier au second par une liaison du gosier, se nomme *port de voix*. *Porter le son*, c'est unir un son à un autre par le mouvement du gosier.

Le *trille*, qu'on appelle souvent improprement *cadence*, est le passage alternatif et rapide d'une note à la note voisine. C'est un des effets les plus difficiles de l'art du chant. Quelques chanteurs ont naturellement le *trille* dans la voix; d'autres ne l'acquièrent que par un travail long et pénible.

Le *groupe* est une suite rapide de trois ou quatre sons qui sert de broderie aux notes que le chanteur croit être trop simples pour l'effet du chant. Le groupe est un ornement utile; mais certains chanteurs le prodiguent trop et finissent par lui donner un air commun.

L'*appogiature* est une note de goût qui se joint quelquefois à une note écrite et qui prend la moitié de sa valeur. L'appogiature peut être prise en dessus ou en dessous de la

note réelle; le goût et le discernement du chanteur doivent le guider dans le choix de cet ornement.

Fioritures est un mot qui désigne en général toute espèce d'ornement, et en particulier certains traits composés de gammes diatoniques ou chromatiques, de traits en tierces ascendantes ou descendantes, etc. Les fioritures sont indispensables dans le chant; mais il ne faut point en abuser. Le mérite de la plupart des chanteurs de l'école actuelle se borne presque au talent d'exécuter les fioritures avec rapidité. Autrefois le compositeur écrivait le chant simple et laissait à la sagacité des chanteurs le choix de ces fioritures, ce qui contribuait à la variété de la musique; car tous les exécutants n'étant point guidés de la même manière, ils choisissaient leurs traits selon l'inspiration du moment, et le même morceau s'offrait presque toujours sous un aspect différent. Lorsque les écoles de chant commencèrent à se détériorer, les chanteurs furent moins capables de choisir eux-mêmes les ornements convenables à chaque genre de morceau; la chose en vint au point que Rossini se crut obligé d'écrire presque toutes les fioritures dont il voulait embellir ses mélodies. Cette méthode eut d'abord un résultat assez avantageux, celui de dissimuler la faiblesse des chanteurs en leur faisant débiter une leçon toute faite; mais, en définitive, elle eut l'inconvénient de rendre la musique monotone en la présentant toujours sous le même aspect, et de plus, elle habitua les chanteurs à ne plus se mettre en peine de chercher des formes nouvelles d'ornement, puisqu'ils en trouvaient de toutes faites à la hauteur de leurs moyens d'exécution. Cela acheva de ruiner l'école dont il ne reste plus de traces.

Le mécanisme du chant, même le plus parfait, est une

partie indispensable du mérite d'un bon chanteur ; mais ce n'est pas tout. *La mise de voix* la plus satisfaisante, la respiration la mieux réglée, l'exécution la plus pure des ornements du chant, et, ce qui est bien rare, l'intonation la plus parfaite, sont les moyens par lesquels un grand chanteur exprime le sentiment dont il est animé, mais ne sont que des moyens ; celui qui se persuaderait que tout l'art du chanteur y est renfermé pourrait quelquefois causer un plaisir tranquille à son auditoire, mais ne lui ferait jamais éprouver de vives émotions. Le grand chanteur est celui qui s'identifie au personnage qu'il représente, à la situation où il se trouve, et aux sentiments qui doivent l'agiter ; qui s'abandonne à des inspirations momentanées, comme a dû faire le compositeur en écrivant la musique qu'il exécute, et qui ne néglige rien de ce qui peut contribuer à l'effet, non d'un morceau isolé, mais d'un rôle entier. La réunion de toutes ces qualités compose ce qu'on nomme l'*expression*. Sans expression, il n'y a jamais eu de grand chanteur, quelle que fût la perfection du mécanisme de son chant ; l'expression, quand elle était réelle, et non une espèce de charge telle que la font quelques acteurs, a souvent fait pardonner une exécution incorrecte.

Les chanteurs célèbres du XVIIIe siècle ne furent pas moins renommés pour leur faculté d'exprimer que pour la beauté de leur mécanisme. On en rapporte des choses qui paraîtraient fabuleuses aujourd'hui. On connaît l'histoire de Farinelli, dont la voix et l'expression touchantes guérirent le roi d'Espagne, Philippe V, d'un accès de mélancolie noire qui faisait craindre pour sa raison. Raff, sauvant la vie de la princesse *Belmonte*, mise en danger par les suites d'un chagrin violent, en lui faisant répandre un

torrent de larmes, atteste encore quelle était la puissance d'expression de ces chanteurs prodigieux. Sénésino, chanteur d'un mérite extraordinaire, oubliant son rôle pour embrasser Farinelli, qui venait de chanter un air avec une perfection miraculeuse; la Gabrielli, touchée jusqu'à laisser paraître l'émotion la plus vive, après avoir entendu Marchési chanter un *cantabile*, et Crescentini faisant verser des larmes à Napoléon et à toute sa cour dans *Romeo et Juliette*, sont encore des preuves de la puissance d'expression que possédaient ces dieux du chant. Quelques moments où madame Malibran savait éviter l'exagération, pour rester dans l'expression vraie, et dans lesquelles son exécution était irréprochable, ont pu donner l'idée de ce genre de mérite; mais si j'en juge par Crescentini, que j'ai entendu, les chanteurs dont je viens de parler soutenaient, pendant toute la durée d'un rôle, la perfection que madame Malibran ne nous a fait entendre qu'à de certains intervalles.

Les chanteurs français n'ont jamais eu la réunion de qualités qu'on a admirées dans les Italiens; un seul, doué d'une chaleur, d'une verve entraînante et d'un goût délicat, en a beaucoup approché sous de certains rapports, et a possédé des qualités particulières qui, dans un autre genre, en ont fait un des chanteurs les plus étonnants qui aient existé. Ce chanteur était Garat. Jamais on ne fut organisé plus heureusement, et jamais on ne conçut l'art du chant d'une manière plus large. La pensée de Garat était toujours ardente; mais il savait toujours la régler par l'art et par la raison. Un air, un duo, ne consistait pas, selon ce grand chanteur, dans une suite de phrases bien exécutées et même bien senties; il lui fallait un plan, une gradation, qui n'amenât les grands effets que lorsqu'il en

était temps, et lorsque la passion était arrivée à son entier développement. Rarement on saisissait sa pensée lorsque, discutant sur son art, il parlait du plan d'un morceau de chant; les musiciens même se persuadaient qu'il y avait de l'exagération dans ses idées à cet égard; mais lorsqu'il joignait l'exemple au précepte, et que, voulant démontrer sa théorie, il chantait un air avec les différentes inflexions qu'on pouvait lui donner, on comprenait tout ce qu'il avait fallu de réflexions et d'études pour arriver à cette perfection dans un art qui ne semble destiné, au premier aperçu, qu'à procurer des jouissances à l'oreille.

Une des qualités les plus précieuses de Garat était la beauté de sa prononciation; ce n'était pas seulement une netteté parfaite d'articulation, sorte de mérite fort rare, c'était en lui un moyen puissant d'expression. Il est juste de reconnaître que cette qualité appartient plus à l'école du chant français qu'à toute autre, et que Gluck y avait trouvé le principe du genre qu'il adopta pour notre opéra. Il y a, dans la prononciation de la langue française, quelque chose d'énergique qui n'est peut-être pas favorable à l'émission douce et gracieuse de la voix, mais qui est très propre à l'expression dramatique. Malheureusement quelques acteurs de l'Opéra, tels que Lainé et Adrien, ont abusé de ce caractère particulier de la langue française, et ont fait dégénérer en charge cette expression dramatique. Dans leur manière de scander la parole, la voix ne sortait que par éclats et avec effort, en sorte que les sons ne se produisaient plus que sous l'aspect de cris souvent fort désagréables. Aucune apparence de mise de voix ni de vocalisation, aucune trace de ce qu'on nommait en Italie l'art du chant, ne se faisaient apercevoir dans la manière qui s'était établie à l'Opéra. C'était, si l'on veut, de la dé-

clamation notée ; mais ceux qui bornaient leur art à cette déclamation ne pouvaient passer pour chanteurs. Garat seul sut prononcer d'une manière dramatique sans s'éloigner des belles traditions de l'école véritable du chant, et sut donner à son chant une grande expression sans négliger toutes les ressources de la vocalisation.

Les conditions du chant français diffèrent à certains égards de celles du chant italien. Une voix pure et sonore, une prononciation nette et régulière et de l'expression dramatique, voilà tout ce qu'on a demandé pendant longtemps aux chanteurs français. Un préjugé peu raisonnable avait fait considérer les traits et les ornements comme peu convenables à notre langue ; insensiblement l'Opéra-Comique s'est affranchi des obstacles qu'on lui opposait sous ce rapport ; mais l'Opéra avait toujours résisté ; enfin il a cédé à l'empire de la mode et ses progrès ont été rapides en ce genre. On doit l'en féliciter, puisque le moment était venu où la déclamation lyrique n'intéressait plus les spectateurs, dont le goût avait pris une autre direction depuis qu'ils s'étaient accoutumés à la musique italienne.

Cependant il faut se garder de tomber d'un excès dans un autre ; il est bon de conserver à la musique d'un pays sa physionomie particulière ; une imitation servile n'est jamais une conquête. L'usage raisonnable des ornements du chant dans le style français est nécessaire ; l'excès serait nuisible. Il y a dans nos habitudes théâtrales un penchant à la raison qui exclut ces morceaux de placage qui n'ont d'autre but que de faire admirer le flexibilité d'un gosier. Admettons les traits et toute espèce d'ornements, mais ne bannissons pas nos formes dramatiques auxquelles il ne manquait que des chants plus faciles et plus élégants. Ne perdons pas surtout la tradition de ce beau récitatif à la

manière de Gluck, dont les compositeurs italiens reconnaissent aujourd'hui si bien le mérite, qu'ils cherchent à s'en approcher autant qu'ils peuvent.

Il est un point sur lequel l'autorité qui a régi jusqu'ici les arts en France n'a point encore porté un coup d'œil assez attentif; c'est la préparation et la conservation des chanteurs. Ce que je nomme la préparation des chanteurs consiste dans le choix des sujets et dans leur éducation hygiénique. Si les sujets qu'on choisit pour en faire des chanteurs se présentaient avec des voix toutes faites, à l'abri des révolutions physiques qui modifient les individus dans la jeunesse, rien ne serait plus facile que de faire ce choix. Mais il n'en est point ainsi; sur cent individus qui ont une jolie voix dans leur enfance, quatre-vingt-dix la perdent dans la mue, ou ne la retrouvent que médiocre quand elle a changé de timbre; et sur les dix qui ont été plus favorisés par le sort, on n'est pas toujours certain d'en rencontrer un qui réunisse à la beauté de son organe un sentiment assez vif, assez profond pour qu'il devienne ce qu'on appelle à juste titre *un chanteur*. Ce sentiment se manifeste dans l'enfance de manière à être facilement aperçu par un maître pourvu des qualités nécessaires à l'exercice de son art; deux sons suffisent pour le faire reconnaître. Mais celui chez lequel on le découvre sera-t-il un de ceux qui conserveront leur voix? Voilà ce que nul signe extérieur ne fait apercevoir. C'est cette incertitude qui a été l'origine de la castration des individus du sexe masculin.

Rebuté par une multitude d'essais infructueux faits sur des enfants de ce sexe, on a pris le parti de ne plus admettre dans les écoles publiques de chant que des adultes, avec lesquels on n'a point les mêmes risques à courir. Mais ici

une nouvelle difficulté se présente, difficulté plus grande parce qu'elle est sans remède et presque sans exception ; c'est que les individus qui arrivent à l'âge de puberté sans avoir posé les bases de leur éducation musicale par de longues études ne parviennent presque jamais à devenir musiciens, soit sous le rapport de la lecture de la musique à première vue, soit sous celui du sentiment de la mesure. Quelle que soit la beauté de la voix, sa flexibilité, son timbre, et même quel que soit le sentiment de justesse d'intonation et d'expression dont un chanteur commencé dans l'adolescence soit pourvu, il ne sera jamais qu'un artiste incomplet, dont l'exécution n'offrira point de sécurité, parce qu'il ne sera guidé que par une sorte d'instinct qui peut être souvent en défaut.

Placé entre deux écueils également redoutables, il est nécessaire que le gouvernement, qui fait les frais de l'éducation musicale des chanteurs, ne néglige aucune chance de succès et qu'il coure beaucoup de risques en pure perte pour trouver quelques résultats heureux. Mais il ne faut pas qu'il s'en remette au hasard pour se procurer les sujets sur lesquels on doit faire les essais, car il pourrait être longtemps déçu dans ses espérances. Voici comment il faudrait qu'il s'y prît.

L'expérience a démontré que les voix sont, en général, distribuées en France par cantons, comme les vignobles. La Picardie fournit des basses plus belles et en plus grande quantité qu'aucune autre province ; presque toutes les belles basses qui ont brillé à l'Opéra et dans les autres établissements musicaux étaient picardes. Les ténors, et particulièrement ceux qu'on nomme *hautes-contre*, se rencontrent en plus grand nombre dans le Languedoc, et surtout à Toulouse et dans ses environs, qu'en aucun autre lieu

de la France. Les voix de cette espèce y sont d'une beauté singulière, et les chances de conservation après la mue y sont beaucoup plus favorables qu'ailleurs. Enfin, dans la Bourgogne et la Franche-Comté, les voix de femmes ont plus d'étendue et un timbre plus pur que dans toutes les autres provinces. Sans chercher à expliquer cette singularité, il suffit de la constater pour se convaincre de la nécessité d'aller chercher, dans les diverses parties de la France qui viennent d'être indiquées, les enfants qu'on destine à la profession de chanteur, et de confier la recherche de ces sujets aux soins d'un homme éclairé qui comprenne bien l'importance de sa mission. Nul doute qu'au moyen de semblables précautions, on n'obtînt, au bout de sept ou huit ans, un certain nombre de bons chanteurs dont le besoin se fait sentir davantage chaque jour.

Pour parer à ce besoin de chanteurs, on s'empresse ordinairement de produire sur la scène des élèves dont l'éducation musicale est à peine ébauchée ; cette funeste méthode se pratique, non seulement en France, mais en Italie ; et tel chanteur reste dans la médiocrité toute sa vie, faute d'avoir employé deux ou trois années à perfectionner ses études. Ainsi l'on dissipe infructueusement ce qui aurait pu fournir des ressources durables. C'est à mettre un terme à ce mal déplorable que les gouvernements qui se font les protecteurs des arts devraient s'appliquer ; en un mot, il ne suffit pas de préparer des chanteurs, il faut les conserver, ce qui exige des soins de plus d'une espèce. Autrefois la méthode suivie par Lainé, Adrien et tous ces maîtres qu'on appelait *professeurs de déclamation lyrique*, avait pour effet inévitable de détruire les voix dans leur principe, par l'ignorance où l'on était de ce qui concerne *la mise de voix*, *la vocalisation*, et plus encore par l'exagé-

ration de force qu'on exigeait d'élèves dont la constitution physique était à peine formée. L'émission du son ne se faisant jamais d'une manière naturelle, et la force des poumons étant mise sans cesse en jeu, les voix les plus robustes ne pouvaient résister à la fatigue d'un travail pour lequel les forces herculéennes d'Adrien avaient été insuffisantes : aussi a-t-on vu pendant plusieurs années que des voix franches et bien timbrées, qu'on n'était parvenu à se procurer qu'avec beaucoup de peine, expiraient avant d'avoir pu sortir de l'École royale de musique. Ce mal a disparu à l'époque du règne de Rossini à l'Opéra, mais il est revenu plus funeste que jamais avec le système de musique et de chant mis en vogue depuis environ quinze ans (1835 à 1847).

Les soins qu'exige la conservation de la voix doivent commencer du moment de sa première émission ; or il est à remarquer qu'en dehors de l'art du chant il y a une partie préliminaire de la musique qu'on nomme la *solmisation*, laquelle est destinée à former d'habiles lecteurs, par l'exécution de certains exercices gradués, sur toutes les difficultés de la mesure et de l'intonation. L'étude de ces exercices se fait ordinairement dans l'enfance, sous la direction de maîtres qui, pour la plupart, sont étrangers à l'art du chant. Aucun soin n'est apporté, soit dans la rédaction, soit dans le choix de ces exercices, sous le rapport de l'étendue des voix ; en sorte qu'il arrive presque toujours qu'on fait chanter les enfants hors des limites que la nature leur a assignées : les efforts qu'ils sont obligés de faire pour atteindre aux intonations aiguës qu'on leur fait chanter ont bientôt détruit le principe de la voix et forcé les ligaments du gosier. Quand ce mal est fait, il n'y a plus de remède, et tout l'art du monde ne peut rendre à ces enfants le velouté de la voix, car ils l'ont

perdu pour toujours. Ajoutez à cela que les précautions nécessaires pour apprendre dès l'origine à poser le son avec la respiration, à ne pas respirer trop souvent, et à ne pas fatiguer la poitrine par une tenue trop prolongée de l'haleine, tout cela, dis-je, est complétement ignoré de la plupart des maîtres de solfége. Après deux ou trois années d'exercice, ils arrivent à former de bons lecteurs de musique; mais ils ont détruit ou altéré la voix de leurs élèves, et c'est en cet état qu'ils les livrent aux soins des professeurs de chant, dont l'art ne peut rendre à ces pauvres jeunes gens ce qu'ils ont perdu sans retour.

Ce qu'il faudrait faire pour mettre un terme au mal que je viens de signaler, le voici : la lecture de la musique est indépendante de l'art du chant; il est donc inutile de réunir dans l'étude deux choses qui se séparent naturellement. Les leçons du professeur de solfége se bornant à faire lire la musique en nommant seulement les notes au lieu de les chanter, et à diviser avec exactitude tous les temps de la mesure et toutes les combinaisons des notes, atteindraient sûrement le but qu'on se propose dans cette étude préliminaire. A l'égard de l'intonation, à laquelle il faut accoutumer l'oreille, ce serait l'affaire du professeur de chant, qui y disposerait ses élèves avec les précautions convenables. Dès le premier moment qu'un enfant essaierait d'émettre des sons avec la voix, il serait prémuni contre les écarts d'une méthode vicieuse, et tout concourrait à tirer le meilleur parti possible des dispositions primitives de l'organe.

Qu'on ne croie point, au reste, qu'il s'agit ici d'une théorie nouvelle de la division des études musicales; car c'est ainsi que ces études se faisaient en Italie, quand l'art du chant y était cultivé avec succès. L'expérience, autant

que la raison, démontre la nécessité d'adopter cette méthode. L'intérêt seul des maîtres de solfége pourrait en souffrir, car ils aiment assez qu'on les prenne pour des maîtres de chant. Je ne doute point que le temps n'amène cette amélioration importante dans les études musicales, qui ont fait de fort grands progrès en France depuis plusieurs années.

CHAPITRE XX.

De l'exécution instrumentale.

§ 1.

De l'art de jouer des instruments.

L'exécution instrumentale se divise naturellement en individuelle et en collective. Elle se compose de l'art de jouer des instruments, et de celui d'accorder, par la mesure et le sentiment, un certain nombre d'exécutants réunis. Il est nécessaire de traiter séparément de chacune de ces choses.

On sait que les instruments se divisent en cinq espèces principales : la première se compose des instruments à archet; la seconde, des instruments à cordes pincées; la troisième, des instruments à clavier; la quatrième, des instruments à vent, et la cinquième des instruments de percussion. Chaque genre d'instruments exige des qualités particulières pour être bien joué : ainsi les instruments à archet demandent avant tout une oreille délicate pour la justesse des intonations, qui ne se forment qu'en appuyant

les doigts sur les cordes, et beaucoup de souplesse dans le bras pour le maniement de l'archet. On ne peut parvenir à une bonne exécution sur les instruments à cordes pincées qu'autant que les doigts sont pourvus d'une grande énergie pour résister à la pression des cordes et pour en tirer de beaux sons. Les instruments à clavier, dans lesquels les intonations sont toutes faites, exigent surtout des doigts longs, souples, agiles et forts. Pour acquérir une certaine habileté sur les instruments à vent, il faut la même justesse d'oreille que pour les instruments à cordes, et, de plus, la faculté de mouvoir les lèvres avec facilité, d'en modifier la pression, et de régler la force du souffle, qualités qu'on nomme en général l'*embouchure*. Quant aux instruments de percussion, il semble au premier aspect que tout homme robuste doit être pourvu des qualités nécessaires pour en jouer; cependant on remarque des différences notables entre tel ou tel timbalier, bien qu'ils aient fait les mêmes études. Il est nécessaire de posséder, pour jouer de la timbale, une certaine souplesse de poignet et un certain tact qu'on ne peut analyser, mais qui ne sont pas moins réels.

Dans l'énumération des qualités nécessaires pour bien jouer des instruments, je n'ai point parlé de la sensibilité ni de l'imagination, principes de tout talent, parce qu'il ne s'agit en ce moment que des dispositions physiques. En vain un pianiste ou un hauboïste seraient-ils pourvus de la sensibilité la plus exquise, si l'un a des doigts roides ou mous, et l'autre des lèvres plates et sèches; ils ne deviendront pas plus de grands instrumentistes, que l'homme le mieux organisé ne deviendrait un chanteur s'il n'avait pas de voix.

L'exécution des instruments à archet, tels que le violon,

l'alto, le violoncelle et la contrebasse, se compose de deux parties distinctes : *le doigté* et *le maniement de l'archet*. Le doigté est l'art de former les intonations par la pression des doigts sur les cordes contre la partie supérieure du manche, qu'on nomme *la touche*. Cette pression, qui raccourcit plus ou moins la longueur vibrante de la corde, ne peut produire des sons purs qu'autant qu'elle est très énergique ; car une corde ne vibre d'une manière satisfaisante que lorsqu'elle est fixée très solidement sur ses points d'attache. Il est donc nécessaire qu'un violoniste, un violoncelliste, appuient les doigts avec beaucoup de force sur les cordes, malgré la sensation douloureuse que leur fait éprouver cet exercice dans le commencement de leurs études. Il est des artistes dont le bout des doigts finit par se garnir d'une sorte de calus ou de durillons par un long usage de leur instrument ; il ne paraît pas qu'il en résulte d'inconvénient pour la nature du son.

Un autre point important du doigté est la *justesse*, c'est-à-dire l'art de placer les doigts sur les cordes de manière à rendre les intonations justes. Tous les violons et violoncelles n'ont pas les mêmes dimensions ; certains luthiers ont adopté pour ces instruments des formes plus grandes que d'autres ; or, l'écartement des doigts pour former les intonations est toujours en raison de la longueur du manche du violon, de l'alto ou du violoncelle ; car il est évident que la longueur des cordes est proportionnelle aux dimensions de l'instrument. Plus cette longueur est considérable, plus l'écartement doit être grand pour passer d'un son à un autre ; moins elle est étendue, plus il faut rapprocher les doigts. Une oreille délicate avertit promptement l'exécutant des fautes qu'il commet contre la justesse ; mais cela ne suffit pas : pour jouer

toujours juste, il faut être pourvu d'une certaine disposition d'adresse, et avoir fait un long exercice des intonations. Il y a divers degrés dans la manière de jouer *juste* ou *faux*. Une justesse approximative est la seule à laquelle parviennent les instrumentistes ordinaires; la justesse absolue n'est le partage que d'un très petit nombre d'artistes. Elle est surtout difficile à acquérir dans ce qu'on nomme les *passages à double corde*. Dans ces sortes de traits, qui produisent l'effet de la réunion de deux voix, l'archet est posé sur deux cordes et fait résonner à la fois deux intonations qui sont le résultat de la combinaison des doigts de la main gauche. Outre l'influence nécessaire des doigts sur la justesse, il paraît que l'archet en exerce une autre par la manière d'attaquer la corde, et que la position de la main gauche étant fixée pour un son d'une manière invariable, l'intonation peut être ou plus haute ou plus basse en raison du mode de pression de l'archet. C'est du moins à cette influence de l'archet que le célèbre violoniste Paganini attribuait la justesse fort remarquable de son jeu.

L'action des doigts de la main gauche sur les cordes n'a d'influence que sur la justesse des intonations et sur la pureté des vibrations; quant à la qualité des sons, plus ou moins douce ou forte, plus ou moins dure ou moelleuse, elle est le résultat du maniement de l'archet par la main droite. Ce maniement, qui, en apparence, se borne à tirer et pousser alternativement la frêle machine sur les cordes, est d'une difficulté excessive. D'abord l'expérience a démontré qu'on ne peut mettre dans un ensemble parfait les mouvements de l'archet et ceux des doigts qu'en affaiblissant autant que possible l'action du bras qui dirige cet archet, de manière que le poignet agisse librement et sans

roideur. Si l'on examine les mouvements d'un violoniste habile, rien ne paraît plus facile que cette indépendance du poignet ; mais il faut plusieurs années d'études pour l'acquérir. Ce n'est pas tout : le *tiré* et le *poussé* de l'archet sont susceptibles d'une multitude de combinaisons qui ont aussi leurs difficultés. Quelquefois plusieurs sons se coulent par le même coup d'archet, ce qui exige beaucoup de ménagement dans le développement du bras ; en d'autres occasions, toutes les notes se font dans un mouvement rapide par un nombre de coups d'archet égal à celui des notes, ce qui demande beaucoup d'ensemble entre les mouvements des doigts de la main gauche et ceux de la main droite ; d'autres combinaisons offrent des suites de sons alternativement coulés et détachés ; enfin il est des successions de notes qu'on détache d'un mouvement rapide par un seul coup d'archet tiré ou poussé : ce dernier genre de trait, qu'on nomme *staccato*, demande une habileté particulière.

Ce n'est pas seulement à vaincre ces difficultés de mécanisme que l'artiste doit s'attacher ; l'art de modifier la qualité des sons doit être aussi l'objet de ses études. On croyait autrefois ne pouvoir obtenir une bonne exécution qu'au moyen d'un archet très rigide, parce que les effets étant peu variés, on n'exigeait de l'instrumentiste qu'un jeu large et franc, où presque tous les sons étaient détachés. Pour obtenir cette rigidité nécessaire, on avait imaginé de donner à l'archet une courbe convexe, à peu près semblable à celle d'un arc, dont le crin formait la corde. Plus tard on s'aperçut qu'un archet flexible est plus propre à produire des sons moelleux et purs qu'un archet roide et tendu ; la baguette fut d'abord remise en ligne droite, et finit par prendre la courbe concave qu'on lui voit aujour-

d'hui. Les artistes modifient maintenant la légère tension de leur archet par le moyen d'une vis, en raison de la qualité de leur jeu et des traits avec lesquels ils se sont familiarisés. Au moyen de cet archet flexible et léger, les effets qu'on peut produire sur le violon ou sur le violoncelle sont de beaucoup d'espèces. Près du chevalet, les cordes ayant une tension tres énergique, l'archet ne les peut mettre dans un état de vibration complète qu'avec beaucoup de difficulté, et les sons qu'elles produisent, quand elles sont touchées dans cet endroit, ont quelque chose de nasard et de ressemblant à la vielle. Si l'on écarte un peu l'archet de cette position, les cordes rendent un son volumineux, mais peu agréable et même dur ; cependant on tire bon parti de ces sons dans les traits détachés qui demandent de la force. Plus l'archet se rapproche de la touche, plus les sons prennent une qualité moelleuse, mais moins ils ont d'intensité. On joue aussi quelquefois sur la touche ; dans cette position de l'archet, les sons deviennent très doux, mais ils sont sourds. A mesure que l'archet s'éloigne du chevalet, l'artiste diminue la force de pression sur les cordes. L'inclinaison plus ou moins considérable de la baguette sur les cordes et sa pression plus ou moins forte entre les doigts modifient aussi la qualité des sons. De tous ces faits, qui ont été successivement observés, résulte la variété inépuisable d'effets qu'un grand artiste parvient à tirer de son instrument. Peut-être reste-t-il encore beaucoup à découvrir pour porter l'exécution des instruments à archet aussi loin qu'elle peut aller ; cependant, sous le rapport de la variété d'effets et de la difficulté vaincue, Paganini paraît avoir porté l'art de jouer du violon à ses dernières limites.

Le violon ne fut pendant longtemps qu'un instrument de ménétrier ; son usage se bornait à jouer des airs popu-

laires ou à faire danser. Plus tard on l'introduisit dans l'orchestre, où il tient maintenant la première place; mais ceux qui en jouaient avaient si peu d'habileté, que Lulli se plaignait de ne pouvoir hasarder de placer les passages les moins difficiles dans ses compositions, dans la crainte que les symphonistes ne pussent les exécuter. La France, l'Italie et l'Allemagne ne possédaient pas une seule école de violon. Le premier qui comprit ce qu'on pouvait faire de cet instrument fut Corelli. Ce violoniste italien vécut à la fin du XVIIe siècle et au commencement du XVIIIe. Ses *sonates* et ses *concertos* sont encore considérés comme des modèles classiques. Il y introduisit une multitude de traits et de combinaisons de doigté et de coups d'archet dont on n'avait pas l'idée avant lui. Ses successeurs, Vivaldi et Tartini, étendirent le domaine de l'instrument qu'il venait en quelque sorte de créer; Nardini, Pugnani, et beaucoup d'autres violonistes italiens qu'il serait trop long de nommer, perfectionnèrent successivement l'art de manier l'archet et celui du doigté. Enfin Viotti recula les bornes qu'on avait assignées au violon, tant par son exécution prodigieuse que par la beauté de ses compositions, qui réunissent la nouveauté et la grâce des chants, l'expression, la largeur des proportions et le brillant des traits. Les concertos de Viotti sont les plus beaux qu'on connaisse.

Les violonistes allemands se distinguent depuis le milieu du XVIIIe siècle par l'habileté de leur main gauche; mais ils tirent peu de son de l'instrument, et leur maniement d'archet est en général peu développé. L'Italie et la France possédaient de grands violonistes longtemps avant que l'Allemagne en eût de remarquables. Le premier qui fonda une école allemande du violon fut Benda. Vers 1790, Eck se plaça à la tête des violonistes allemands. On citait

aussi dans le même temps Frænzel, dont le talent agréable était renfermé dans de plus petites proportions. Aujourd'hui, Spohr passe pour être le chef des violonistes de l'Allemagne; il possède en effet beaucoup d'habileté; mais son exécution un peu froide n'a pu obtenir de succès en France, pays où les violonistes sont jugés le plus sévèrement.

Les violonistes français sont célèbres dans toute l'Europe depuis plus d'un siècle. Leclair, dont la manière appartenait à l'école de Corelli, fut le premier qui parvint à lutter sans désavantage avec les grands artistes italiens. La musique qu'il composa pour son instrument fut considérée longtemps comme un modèle classique; elle n'est pas sans difficultés pour les violonistes de nos jours, malgré les progrès immenses qu'on a faits dans l'art de jouer du violon. Guillemain, Pagin et quelques autres qui vinrent après Leclair, eurent plus de grâce dans leur jeu, mais moins de largeur dans le style et dans le son. Gaviniès, qu'on a surnommé *le Tartini français*, fut digne de ce nom par les grandes proportions de son jeu. L'art du maniement d'archet, qu'on avait négligé en France jusqu'à lui, pour s'occuper de la main gauche, attira son attention, et il y acquit une habileté que Viotti lui-même admirait. Les études qu'il a publiées, sous le titre des *vingt-quatre matinées*, resteront comme un monument de son talent.

Après, commence ce qu'on peut appeler l'école moderne. Kreutzer, Rode et Baillot en sont les chefs. Le premier n'avait point fait d'études classiques; mais son heureuse organisation lui révéla le secret d'une sorte de style chevaleresque, brillant, léger et plein de charmes. Plus correct, plus pur, le talent de Rode fut un modèle de perfec-

tion. Admirable par la justesse de ses intonations et l'art de chanter sur son instrument, il se faisait aussi remarquer par la prestesse de son doigté ; on ne pouvait lui reprocher que de manquer un peu de variété dans le maniement de son archet. Les deux grands talents que je viens de citer ne sont déjà plus que des souvenirs qui appartiennent à l'histoire de l'art, et Baillot, leur contemporain, Baillot, répertoire vivant de toutes les traditions classiques de la France et de l'Italie, Baillot, naguère encore debout, brillait de jeunesse et de verve, grandissait avec l'âge, et semblait défier à la fois et le siècle qui venait de finir et celui qui s'avançait. C'est à ce grand artiste qu'appartient surtout la gloire d'avoir établi en France l'école de violon la plus brillante qu'il y ait en Europe, tant par les élèves qu'il a formés que par l'exemple qu'il a donné d'un mécanisme admirable et du style le plus élevé. Sa variété d'archet était prodigieuse ; mais l'habileté n'était en lui qu'un moyen de seconder ses inspirations, qui étaient toujours profondes ou passionnées. Baillot donnait surtout l'essor à son talent lorsqu'il exécutait la musique des grands maîtres, et lorsque son auditoire partageait ses émotions. Nul n'a aussi bien analysé que lui les qualités de style propres à l'exécution de la musique des grands maîtres ; aussi peut-on affirmer qu'il fut le plus varié des violonistes, lorsque dans la même soirée il faisait entendre des quatuors ou des quintettis de Boccherini, de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Chacun de ces compositeurs prenait sous sa main le caractère qui lui appartient, et l'on croyait entendre successivement des violonistes différents.

Aux trois grands artistes que je viens de nommer, il faut joindre Lafont, qui, sans avoir ce qu'on nomme communément *de l'école*, c'est-à-dire une théorie de l'archet et

du doigté, s'était fait, par un travail assidu, un jeu remarquable sous le rapport de la justesse, de la douceur des sons et du fini.

Les violonistes que je viens de nommer ont formé une multitude d'élèves qui sont devenus des artistes distingués, et qui assurent aux orchestres français une supériorité incontestable.

Une nouvelle ère a commencé pour le violon : c'est celle de la difficulté vaincue. Paganini, doué d'une organisation nerveuse et flexible, possédant une main prodigieusement souple, qui lui offrait les moyens d'exécuter des passages que nul autre ne peut faire comme lui, a dû à ces avantages, au travail le plus opiniâtre, et à quelques circonstances particulières, une habileté qui tient du merveilleux. N'ayant eu en quelque sorte d'autre maître que lui-même, il paraît avoir compris sa destination par la vue de quelques œuvres de Locatelli, violoniste italien du XVIIIe siècle qui avait tourné ses idées vers la production d'effets nouveaux, et dont les *caprices* semblent avoir servi de modèles aux premiers exercices de Paganini. Locatelli faisait un fréquent usage des *sons harmoniques;* Paganini s'est attaché à perfectionner ces sons, à les produire dans toutes les positions et dans tous les tons; enfin à les faire en double corde, et à les marier aux sons ordinaires de l'instrument. Le doigté du violon offre quelquefois des difficultés insurmontables pour certains passages; Paganini a éludé ces difficultés en variant l'accord de l'instrument, de manière à se placer dans les conditions les plus avantageuses pour l'exécution des passages qu'il méditait. C'est par le moyen de ces variétés d'accord qu'il a aussi produit des effets de sonorité qui n'existeraient pas sans cela. Ainsi il jouait un concerto en *mi bémol mineur,* dans lequel il a multi-

plié des tours de force ; cela semble tenir du prodige ; mais le secret de cette merveille consiste à faire jouer l'orchestre en *mi bémol mineur*, tandis que le violon *solo* est monté un demi-ton plus haut que l'accord ordinaire, et que l'exécutant ne joue réellement qu'en *ré mineur*. La difficulté disparaît donc en partie; mais l'effet n'en est pas moins satisfaisant. Paganini est le premier qui ait exécuté des traits dans lesquels la main gauche pince certaines notes tandis que l'archet en joue d'autres, et qui ait trouvé le moyen de jouer sur la quatrième corde des morceaux entiers qui sembleraient exiger les quatre cordes de l'instrument. On ne peut donc nier que ce virtuose n'ait étendu les ressources du violon ; malheureusement le désir de se faire applaudir par ses tours de force lui en fait faire un abus qui le place souvent en dehors du domaine de l'art. L'habileté de l'artiste se fait toujours admirer, mais le goût n'est pas toujours satisfait. Quoi qu'il en soit, on doit avouer que Paganini est le violoniste le plus extraordinaire qui ait jamais existé ; c'est aussi celui qui a excité le plus généralement l'enthousiasme, et dont la fortune a été la plus brillante.

Dans la nouvelle école, il est un autre violoniste qui s'est fait une grande réputation par la pureté de son talent ; ce violoniste est de Bériot. Possédant un son superbe, un archet flexible et varié, une intonation irréprochable et beaucoup de goût, il ne lui manquait que d'agrandir les proportions de son jeu, et de ne pas se borner au genre un peu rétréci de l'air varié ; ses derniers travaux ont fait voir qu'il a compris ce qui lui restait à faire, et ses concertos sont, en peu de temps, devenus classiques.

D'abord élève de de Bériot, Vieuxtemps, violoniste

belge comme lui, s'est ensuite élevé par ses propres études au rang des plus grands artistes en son genre, et ne s'est pas moins distingué par le mérite de ses compositions pour le violon que par sa rare habileté dans l'exécution. Parmi les autres violonistes qui ont brillé dans ces derniers temps, ou qui jouissent encore de la faveur publique, on peut citer Ernst, Hauman, les sœurs Milanollo, et surtout Thérèse, jeune prodige devenu grand artiste, Artot, Allart et d'autres.

En Allemagne, l'école de Spohr est celle qui a fourni la plupart des habiles violonistes de l'époque actuelle. MM. Molique (à Stuttgard), Hartmann (à Cologne), Muller (à Brunswick), et beaucoup d'autres, qu'il serait trop long de nommer, appartiennent à cette école. Je dois aussi citer Antoine Bohrer, aujourd'hui maître de concerts à Hanovre, qui a eu de brillants succès dans ses voyages.

Autant le violon est un instrument brillant et puissant dans le solo, autant la viole ou alto paraît destinée à ne se faire entendre que dans les morceaux d'ensemble et comme partie d'accompagnement. La qualité de son de cet instrument, mélancolique et concentrée, le rend peu propre à satisfaire longtemps l'oreille. Dans le quatuor ou dans la symphonie, il dialogue bien avec les autres instruments; mais il devient monotone lorsqu'il se fait entendre seul. Il n'est donc point étonnant qu'on ait écrit peu de solos pour l'alto, et que peu de violonistes aient songé à cultiver particulièrement cette variété du violon. Alexandre Rolla, chef d'orchestre du théâtre de *la Scala*, à Milan, et Urhan, professeur de Paris, sont à peu près les seuls qui, dans ces derniers temps, s'y sont distingués. Le doigté et le maniement de l'archet étant les mêmes pour

cet instrument et pour le violon, tout violoniste peut jouer de la viole.

Il n'en est pas de même du violoncelle, qui se place entre les jambes de l'exécutant et qui exige un doigté particulier. L'écartement des doigts, pour former les intonations, étant toujours en raison de la longueur des cordes, on conçoit qu'il doit être beaucoup plus considérable sur le violoncelle que sur le violon. Il suit de là qu'on ne peut faire sur cet instrument les notes de même dénomination, affectées de dièses, de bémols ou de bécarres, avec les mêmes doigts, comme cela se pratique souvent sur le violon. En outre, l'obligation de quitter le manche pour appuyer le pouce sur la touche, lorsqu'on veut atteindre aux intonations aiguës, n'a aucune analogie avec ce qu'on nomme *le démanché* du violon : ces deux instruments sont donc aussi différents sous le rapport de l'exécution qu'ils le sont sous celui de leurs dimensions.

Le violoncelle est susceptible de produire de grands effets dans les solos comme dans l'orchestre; sa qualité de son est pénétrante et a beaucoup d'analogie avec la voix humaine. Aussi la destination naturelle de cet instrument dans les solos paraît-elle être *de chanter*, c'est-à-dire d'exécuter des cantilènes. Toutefois, la plupart des violoncellistes font consister leur habileté à jouer beaucoup de passages difficiles, parce que ces difficultés leur procurent les applaudissements du public.

Le premier qui introduisit le violoncelle dans l'orchestre de l'Opéra fut un musicien nommé Battistini, de Florence, peu de temps avant la mort de Lulli. Avant lui on ne se servait que de la *basse de viole* (qui était montée de sept cordes) pour accompagner le chant comme pour la musique instrumentale. Franciscello, violoncelliste romain, fut le

premier qui se rendit célèbre dans l'exécutiou des solos; il vivait vers 1725. Deux virtuoses allemands, Quanz et Benda, qui l'entendirent à Naples et à Vienne, s'accordent, dans les éloges qu'ils lui donnent, à le ranger à la tête des artistes les plus habiles de leur temps. Berthaud, né à Valenciennes au commencement du XVIIIe siècle, doit être considéré comme le chef de l'école française du violoncelle. Parmi ses élèves, on remarque les deux frères Janson, Duport l'aîné, et surtout Louis Duport le jeune, qui jusqu'ici n'a point été surpassé sous le double rapport de la beauté du son et de la dextérité d'archet. A l'égard de l'élégance du style et de l'habileté du doigté, Lamarre paraît être le violoncelliste qui s'est élevé le plus haut; malheureusement son jeu laissait souvent à désirer un son plus volumineux et plus mordant, particulièrement sur la troisième et la quatrième corde. L'école française compte aujourd'hui plusieurs violoncellistes de beaucoup de talent. Mais la nouvelle école belge est incontestablement en ce moment celle qui a produit les plus grands artistes pour le violoncelle. Tous sont sortis du Conservatoire de Bruxelles. A leur tête se place Servais, qui, pour la puissance du son et les prodiges de l'exécution, n'a point de rival; puis vient Demunck, plus tendre, plus expressif dans les chants, plus élégant dans les détails; et enfin Batta, qui était destiné à se faire une belle réputation, mais qui a négligé le mécanisme de l'archet pour chercher des succès plus faciles.

L'école allemande s'est distinguée par quelques violoncellistes d'un grand mérite. Le premier en date est Bernard Romberg, dont les compositions ont servi de modèle pour la facture des concertos à la plupart de ses successeurs. Une manière large et vigoureuse était ce qu'on

remarquait surtout dans son talent. Après Romberg est venu Maximilien Bohrer, qui s'est fait une grande réputation par son habileté à se jouer des plus grandes difficultés, par sa justesse d'intonation et par l'élégance de son jeu. Sans être aussi remarquable sous le rapport de l'exécution, Dotzauer mérite d'être cité pour ses compositions, qui sont d'un très bon style.

Les Anglais, qui n'ont point eu de violoniste qu'on puisse citer, comptent parmi leurs musiciens deux virtuoses sur le violoncelle. L'un fut Crossdill, qui se distingua par une exécution vigoureuse et large ; l'autre est Linley. Une belle qualité de son, beaucoup de prestesse d'archet, et une grande netteté d'exécution, lui ont procuré une réputation méritée. Malheureusement son jeu est absolument dépourvu de style, et sa manière de phraser est vulgaire.

La contrebasse, instrument gigantesque qui est monté de quatre cordes en Allemagne, et qui n'en a que trois en France, en Italie et en Angleterre, est le fondement des orchestres. Aucun autre instrument ne peut le remplacer pour l'intensité et la puissance du son. La longueur de ses cordes est telle, que l'écartement est considérable entre chaque note, ce qui oblige celui qui en joue à changer à chaque instant la position de sa main, en sorte que les traits rapides y sont d'une exécution fort difficile. Rarement cette exécution est satisfaisante, car, parmi les contrebassistes, les uns se bornent à jouer les notes principales, en négligeant ce qui leur semble moins nécessaire, et les autres, plus exacts, ne tirent que peu de son dans la rapidité des notes. L'ensemble du doigté et de l'archet est fort difficile à acquérir. La destination de la contrebasse paraît être uniquement de compléter par ses sons graves le système d'un orchestre ; cependant, malgré ses dimensions colos-

sales, malgré la rudesse de ses sons et les difficultés qu'il oppose à un jeu délicat, on est parvenu à y jouer le solo de manière à faire naître au moins l'étonnement, si ce n'est à charmer l'oreille. Dragonetti, premier contrebassiste de l'Opéra et du concert philharmonique de Londres, était parvenu à un degré d'habileté en ce genre qui surpassait tout ce qu'on peut imaginer. Né avec un sentiment musical très énergique, Dragonetti possédait un aplomb dans la mesure et une finesse de tact qui le faisaient dominer tous les artistes qui l'environnaient dans un orchestre; mais ce n'est là qu'une portion de son mérite. Personne n'a poussé aussi loin que lui l'art d'exécuter des difficultés et de manier avec dextérité le lourd archet de son instrument. Ce qu'il faisait tenait du prodige. Tous ceux qui ont tenté de l'imiter n'ont point approché de son talent et n'en ont reproduit que de faibles copies.

Tous les instruments à cordes et à archet dont il vient d'être parlé composent la base des orchestres; ils furent même les seuls qu'on y employa dans la première moitié du XVIIIe siècle, soit dans la musique dramatique, soit dans le style religieux. Les opéras de Pergolèse, de Léo, de Vinci, de Porpora, n'ont point d'autre instrumentation que celle des violons, violes et basses. Les accompagnements du chant n'étaient alors qu'un accessoire peu remarquable; tout le mérite de cette musique consistait dans la grâce des mélodies et dans l'expression des paroles. Les instruments à vent, qui, par les caractères divers de leurs sons, forment des oppositions heureuses avec les instruments à cordes, et colorent la musique de teintes variées, n'avaient point encore pris place dans l'orchestre, ou du moins y étaient presque inaperçus, parce qu'ils n'y étaient employés que de loin en loin et avec maladresse. Ce genre d'instrument

a acquis successivement une plus grande importance dans les divers styles ; mais les violons, violes et basses sont restés et resteront toujours le fondement des orchestres, parce que ces instruments sont à la fois les plus énergiques, les plus doux et les plus susceptibles de varier leurs accents.

Mais pour tirer des instruments à cordes tout l'effet dont ils sont susceptibles dans de grandes masses d'orchestre, il faut qu'il y ait unité dans le mode d'exécution, c'est-à-dire que les mêmes traits soient exécutés de la même manière par tous les instrumentistes ; que tous les archets tirent et poussent en même temps ; que les détachés et les liés se fassent aux mêmes endroits ; que les accents du fort et du faible soient exprimés sur les mêmes notes ; en un mot, qu'il semble n'y avoir qu'un violon, une viole, un violoncelle, une contrebasse. Il n'y a point de pays où ces conditions sont aussi bien remplies qu'en France ; les orchestres de Paris et de Bruxelles sont surtout remarquables sous ce rapport. Il en faut attribuer la cause à la supériorité d'école qui existe dans les Conservatoires, et à la sûreté de principes qu'on y professe. On a quelquefois reproché à ces écoles de jeter tous les instrumentistes dans le même moule ; ce reproche me paraît être plutôt un éloge qu'une critique à l'égard des violonistes d'orchestre. Quant à ceux que la nature appelle à se distinguer dans le solo, s'ils ont reçu d'elle les qualités qui font les grands artistes, c'est-à-dire un sentiment énergique et le germe d'une manière particulière, la régularité des principes qu'ils reçoivent dans une école ne peut être un obstacle au développement de leur talent naturel ; ils sauront toujours secouer les entraves du maître, quand le temps sera venu, et de plus il leur restera l'avantage d'un maniement raisonné d'archet. Tous les com-

positeurs étrangers qui ont visité la France ont admiré les violonistes français.

Bien que la France ait produit plusieurs virtuoses pour les instruments à vent, elle n'a pas la même supériorité en ce genre que dans les instruments à cordes : en général, l'Allemagne l'emporte sur elle à cet égard. Une des plus grandes difficultés qu'il y ait à vaincre sur cette sorte d'instruments est d'en adoucir le son, et de jouer *piano;* les instruments à vent jouent généralement trop fort dans les orchestres français. L'obligation de jouer *piano* est cependant devenue d'autant plus impérieuse, que la musique de la nouvelle école admet l'usage presque continuel de tous les instruments par masse, pour en tirer du coloris, et que ces masses étouffent le chant lorsqu'elles ne sont point adoucies à l'excès.

Les instruments à vent employés dans l'orchestre par les compositeurs de l'école actuelle sont : deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux ou quatre cors, deux trompettes, auxquels on ajoute quelquefois trois trombones, des ophicléides, des bugles ou trompettes à clefs, etc.

La qualité la plus nécessaire pour bien jouer de la flûte est une bonne embouchure, c'est-à-dire une certaine disposition des lèvres propre à faire entrer dans l'instrument tout le souffle qui sort de la bouche, et à ne pas faire entendre une sorte de sifflement qui précède le son, et qui est fort désagréable dans le jeu de quelques flûtistes. La construction de l'instrument a été beaucoup améliorée depuis vingt-cinq ans ; néanmoins elle n'est pas parfaite, et sa justesse est loin d'être irréprochable ; l'artiste seul peut lui donner cette justesse si nécessaire par la modification de son souffle, et quelquefois par de certaines combinai-

sons de doigté. Les notes détachées se faisant au moyen d'une articulation qu'on appelle *coup de langue*, il est indispensable que l'artiste possède beaucoup de volubilité dans l'organe de la parole pour exécuter avec netteté les traits rapides, et surtout il faut qu'il s'accoutume à mettre un ensemble parfait entre les mouvements de la langue et ceux des doigts.

Le premier flûtiste qui eut quelque mérite en France fut Blavet, directeur de la musique du comte de Clermont: il brilla dans la première moitié du XVIIIe siècle; mais il fut inférieur à Quanz, compositeur de la cour de Prusse, et maître de flûte de Frédéric II. Quanz fut non seulement un virtuose, mais un grand professeur qui a écrit un livre élémentaire excellent sur l'art de jouer de la flûte, et qui a commencé à perfectionner cet instrument en y ajoutant une clef; la flûte n'en avait qu'une seule avant lui. Aucun flûtiste remarquable ne s'était fait connaître depuis Quanz et Blavet, lorsque Hugot, artiste français, se fit une brillante réputation, vers 1790, par la beauté du son qu'il tirait de la flûte et par la netteté de son exécution. Quant à son style, il était vulgaire comme celui de tous les joueurs d'instruments à vent de son temps. Cet artiste recommandable, dans un accès de fièvre chaude, s'échappa de son lit et se précipita par sa fenêtre, au mois de septembre 1803.

Aucun flûtiste n'avait pu remédier au défaut principal de la flûte, qui est la monotonie, quand Tulou, encore enfant et élève du Conservatoire, manifesta un génie particulier qui devait réformer à la fois et l'instrument, et l'art d'en jouer, et la musique qui lui était destinée. Le premier il reconnut que la flûte est susceptible de varier ses accents et de fournir diverses qualités de son par le moyen des modifications du souffle. Cette découverte ne fut pas

le résultat de ses recherches ni de ses réflexions, mais d'une sorte d'instinct qui fait les grands artistes. La flûte, sous les doigts de Tulou, a souvent des inflexions dignes de rivaliser avec la voix humaine, et cela donne à son jeu une qualité d'expression qui n'a été égalée par aucun flûtiste, bien que d'autres virtuoses aient pris sa manière pour modèle, au moins en certaines choses. Drouet et Nicholson ont tenu le premier rang parmi ceux-ci. Le premier se distingue par une exécution brillante et par une volubilité de langue plus étonnante que tout ce qu'on avait entendu jusqu'à lui; mais son style est froid et son jeu ressemble plus à des tours de force qu'à de la musique véritable. Nicholson, mort depuis peu d'années, a été le premier flûtiste de l'Angleterre, et aurait été partout un artiste distingué. Il y avait quelques traces de mauvais goût dans son jeu, et surtout dans sa musique; mais son exécution était nette et brillante, sa qualité de son pure et volumineuse, et son habileté à passer d'un son à un autre par des nuances insensibles fort remarquable.

C'est en Italie que l'art de jouer du hautbois a pris naissance, et que l'on a fait d'un instrument grossier, destiné aux bergers, l'instrument le plus parfait de la famille des pneumatiques. La difficulté la plus considérable qu'il y ait à vaincre pour bien jouer du hautbois consiste dans l'obligation de retenir le souffle pour adoucir le son et pour éviter les accidents qu'on nomme vulgairement des *couacs;* accidents qui ont lieu lorsque l'anche seule entre en vibration, sans faire sortir le son de l'instrument. Cependant il est nécessaire de prendre certaines précautions lorsqu'on joue avec beaucoup de douceur, parce que l'instrument peut quelquefois *octavier*, c'est-à-dire faire entendre l'octave aiguë du son qu'on veut produire.

Filidori, hautboïste né à Sienne, contemporain de Louis XIII, qui l'entendit avec admiration, est le premier qui soit mentionné dans l'histoire de la musique pour son talent à jouer de son instrument. Une famille originaire de Parme, nommée Bésozzi, a produit ensuite plusieurs artistes célèbres en ce genre, qui ont brillé en Italie, en Allemagne et en France, pendant toute la durée du XVIIIe siècle. Alexandre Bésozzi, aîné de quatre frères, vécut à la cour de Sardaigne, et y consacra sa longue vie à perfectionner son talent et à composer de bonne musique pour son instrument. Antoine s'établit à Dresde, et y forma des élèves qui ont ensuite propagé sa méthode. Gaëtan brilla à Londres jusqu'en 1793. Charles Bésozzi, fils d'Antoine, fut élève de son père pour le hautbois, et le surpassa en habileté. Enfin Jérôme, fils de Gaëtan, entra au service du roi de France en 1769, et y resta jusqu'à sa mort. Un hautboïste allemand, nommé Fischer, fut le rival des Bésozzi, et parvint à jouer du hautbois avec une légèreté et une douceur inconnues jusqu'à lui. L'école de hautbois, fondée en France par Jérôme Bésozzi, a produit Garnier et Salentin. M. Vogt, élève de ce dernier, s'est distingué par une puissance d'exécution très remarquable ; on ne peut lui reprocher que de ne pas adoucir assez le son de son instrument. Brod, élève de M. Vogt, avait évité ce défaut de son maître, et jouait avec une légèreté et un goût parfait ; mais il tombait quelquefois dans le défaut contraire à celui de M. Vogt ; car, en jouant avec douceur, il lui arrivait quelquefois d'octavier. Parmi les hautboïstes les plus remarquables de l'époque actuelle, on distingue M. Verroust et Lavigne, formés tous deux au Conservatoires de Paris par les soins de M. Vogt.

La clarinette, instrument dont la qualité de son ne res-

semble ni à la flûte ni au hautbois, est d'une grande utilité dans l'orchestre. Malheureusement sa construction est encore imparfaite sous le double rapport de la justesse et de l'égalité des sons; mais le talent de l'exécutant peut parvenir à faire disparaître ces défauts, au moins en partie. Les clarinettistes allemands ont une supériorité incontestable sur les Français. Quelques uns de ceux-ci se sont distingués par un jeu brillant, mais ils n'ont jamais pu acquérir le son doux et velouté de leurs rivaux de l'Allemagne. Divers préjugés les en ont empêchés; par exemple, ils font consister une partie du talent à tirer de leur instrument un son puissant et volumineux, qui est incompatible avec la douceur; de plus, ils s'obstinent à presser l'anche par la lèvre supérieure, au lieu de l'appuyer sur l'inférieure, qui est à la fois plus ferme et plus moelleuse. Joseph Beer, virtuose au service du roi de Prusse, a fondé, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, une école de clarinette de laquelle sont sortis plusieurs artistes remarquables, parmi lesquels on distingue Baermann, qui s'est fait entendre à Paris avec beaucoup de succès en 1818. Un son doux et velouté, une articulation nette et franche dans les difficultés, et un style plus élégant que celui des autres clarinettistes connus, ont placé cet artiste au premier rang, même en Allemagne. Willman, de Londres, fut aussi un artiste d'un mérite fort rare; enfin Berr, de l'orchestre du Théâtre-Italien, s'est fait remarquer par sa belle qualité de son et le fini de son exécution. Aujourd'hui Baermann fils est considéré comme le premier clarinettiste de l'Allemagne. M. Cavallini, de Milan, a une puissance d'exécution extraordinaire dans les traits difficiles, quoiqu'il se serve encore de l'ancienne clarinette à six clefs; enfin M. Blacs, professeur de clarinette au

Conservatoire de Bruxelles, s'est fait une brillante réputation par la douceur du son et l'élégance du style.

On a vu (chapitre XIV) quels sont les défauts du basson : soit par l'influence de ces défauts, soit par toute autre cause, les bassonistes de mérite ont été toujours rares. En France, Ozi et Delcambre avaient un beau son, mais ils manquaient de goût et retenaient l'instrument dans des limites étroites quant aux difficultés. Un Hollandais, nommé Mann, eut un talent plus élevé pour l'art de chanter et pour la netteté du jeu ; mais il ne chercha pas à se faire connaître et resta dans l'obscurité. Berr, le clarinettiste, eut aussi beaucoup de talent sur le basson ; mais M. Willent-Bordogni, aujourd'hui professeur au Conservatoire de Bruxelles, a poussé plus loin qu'aucun de ses prédécesseurs l'art de jouer de cet instrument, par la beauté du son, le goût dans la manière de phraser, l'égalité, la justesse et la netteté du coup de langue dans les traits difficiles.

Les instruments de cuivre sont difficiles à jouer, particulièrement ceux dont les intonations ne se modifient que par le mouvement des lèvres, comme le cor et la trompette. Cette difficulté est si grande sur le cor, qu'il a été nécessaire de borner, pour la plupart des exécutants, l'étendue de l'échelle des sons qu'ils doivent parcourir. Tel artiste qui joue avec facilité les sons graves et ceux du médium ne peut parvenir à jouer les sons aigus, et *vice versâ*. La dilatation considérable des lèvres qui est nécessaire pour les uns est incompatible avec la contraction par laquelle on exécute les autres. D'ailleurs l'embouchure varie d'ouverture à son orifice selon la gravité ou l'aigu des sons de l'instrument. Pour les sons graves il faut une

embouchure évasée, et pour les sons aigus il faut qu'elle soit beaucoup moins ouverte. Ces considérations ont fait diviser le cor en *premier* et *second cor*, que M. Dauprat, professeur au Conservatoire, a nommés avec plus de justesse *cor alto* et *cor basse*, parce que le diapason de l'instrument divisé de cette manière a de l'analogie avec les voix de contralto et de basse. Les artistes qui jouent la partie de *cor alto* ne peuvent jouer celle de *cor basse*, et réciproquement. Outre les deux divisions du cor dont il vient d'être parlé, il en est une autre à laquelle on a donné le nom de *cor mixte*, parce qu'elle participe des deux premières, sans atteindre aux extrémités graves ou aiguës de l'une ou de l'autre. Cette division est celle où il est le plus facile d'acquérir une exécution nette et sûre, parce qu'elle s'éloigne également et des inconvénients d'une trop grande dilatation des lèvres, et de ceux d'une contraction exagérée. Les cors d'orchestre sont toujours rangés dans l'une ou l'autre des deux premières catégories; mais quelques cornistes solos ont adopté la troisième. Celle-ci est la moins estimée, parce qu'elle est bornée à un petit nombre de notes, et parce qu'elle est plus facile que les deux autres. Frédéric Duvernoy, qui a joui d'une grande réputation, il y a quarante ans, était un *cor mixte;* il ne sortait jamais de l'étendue d'une octave du *médium*.

Après la difficulté d'attaquer les sons avec netteté et celle d'exécuter les traits avec facilité et volubilité, il n'en est pas de plus grande que d'égaliser la force des sons ouverts et des sons bouchés. Ceux-ci sont presque toujours sourds, tandis que les autres ont de la rondeur et de l'éclat. Personne ne paraît avoir possédé aussi bien que M. Gallay cette égalité si nécessaire. Il est fort difficile de

distinguer dans son jeu ces deux espèces de sons, tant il a d'habileté sous ce rapport. On doit le proposer pour modèle aux jeunes cornistes.

Après Hampl, le premier corniste qui acquit de la célébrité, fut Punto, son élève, né à Teschen en Bohême, vers 1755. Cet artiste, dont le nom véritable était *Stich*, qui signifie *piqûre* (*punto* en italien), eut un talent admirable pour tirer de beaux sons du cor dans les notes aiguës, et pour exécuter les traits et le trille comme aurait pu le faire un violoniste sur son instrument. Il se servait habituellement d'un cor d'argent, qui, disait-il, était d'une qualité de son plus pure que ceux de cuivre. Lebrun, corniste français au service du roi de Prusse, fut l'émule de Punto et l'emporta sur lui dans l'art de chanter avec grâce sur son instrument. Ce fut lui qui, le premier, imagina de se servir d'une boîte conique en carton, percée d'un trou, pour faire les effets d'écho. Plusieurs autres cornistes français se sont distingués par des qualités particulières; j'ai cité Duvernoy et Gallay; on peut nommer aussi M. Dauprat, qui, comme professeur, a beaucoup amélioré l'école du cor au Conservatoire.

Dans les orchestres on remarque souvent qu'il arrive aux cornistes de manquer leurs intonations et de faire ce qu'on nomme vulgairement un *couac;* ces accidents proviennent presque toujours de ce que l'artiste néglige de retirer l'eau qui s'amasse dans le tube par l'effet de la respiration; la moindre bulle suffit pour arrêter l'air au passage et l'empêcher d'articuler les sons.

La trompette, instrument du même genre que le cor, est aussi fort difficile à jouer, et les fautes que fait l'exécutant y sont plus facilement senties, parce que les sons ont une qualité plus pénétrante et plus aiguë. Il est surtout diffi-

cile d'en jouer avec douceur et pureté. Les artistes français qui jouent de cet instrument n'ont pas l'habileté des Allemands, ni même des Anglais. On cite en Allemagne les deux Altenburg, père et fils, qui furent des virtuoses de premier ordre, et beaucoup d'autres qui exécutent avec douceur et précision des passages singulièrement difficiles. Quelques ouvrages de Haendel contiennent des parties de trompette si difficiles, qu'on peut à peine comprendre comment on pouvait les jouer; elles font présumer qu'il y eut en Angleterre dans ce temps-là quelque trompettiste doué d'un talent extraordinaire. M. Harper s'y est fait remarquer par l'art de modifier la douceur et la force des sons, par la précision avec laquelle il exécutait les difficultés, et par l'heureuse disposition de ses lèvres, qui lui permettait de monter sans peine aux sons les plus aigus. Les frères Gambati eurent aussi un talent remarquable (1820-1835). Parmi les trompettistes les plus distingués de l'époque actuelle, M. Zeiss, professeur au Conservatoire de Bruxelles, me paraît occuper le premier rang. Sa trompette à cylindre a toute la puissance de la trompette ordinaire bien jouée, et la douceur des sons qu'il en tire égale ceux de la meilleure clarinette. Il exécute aussi des difficultés qu'aucun autre n'aurait osé jouer autrefois.

Les instruments de cuivre dont les intonations se modifient par des moyens mécaniques, comme la trompette à clefs, les ophicléides et les trombones, ont aussi leur genre de difficultés; mais ils ont l'avantage de ne point exposer l'exécutant à manquer les notes. Le mouvement continuel de la coulisse des trombones, et les ouvertures des clefs des hornbugles et des ophicléides, jointes à leur large diamètre, ne permettent pas à l'eau de s'y condenser en bulles et d'empêcher la colonne d'air de vibrer dans le corps de

l'instrument. Pour bien jouer de ces instruments, il faut seulement être bon musicien, avoir des lèvres fermes et une poitrine robuste. Il y a quelques artistes qui se distinguent par les tours de force qu'ils exécutent sur le trombone; mais ces difficultés vaincues sont plus singulières qu'utiles dans l'orchestre, où la place de cet instrument est marquée.

Jusqu'ici je n'ai parlé que de l'exécution sur les instruments qui se réunissent en collection plus ou moins nombreuse dans les orchestres grands ou petits; il me reste à parler de ceux qui se font le plus souvent entendre isolément, tels que l'orgue, le piano, la harpe et la guitare.

A l'énoncé des difficultés qui se rencontrent dans l'art de jouer de l'orgue, et surtout d'un grand orgue, on conçoit à peine qu'il se trouve des hommes assez bien organisés pour y parvenir. En effet, outre que cet art se compose d'abord de l'articulation libre des doigts et des règles du doigté comme pour les autres instruments à claviers; outre que la difficulté se complique de la résistance des touches, qui exige quelquefois chacune l'effort d'un poids de deux livres pour fléchir sous le doigt, il faut que l'organiste apprenne à mouvoir les pieds avec rapidité pour jouer les basses sur le clavier des pédales, lorsqu'il veut laisser à la main gauche la liberté de jouer des parties intermédiaires, et cette double attention est fort pénible; il faut qu'il sache se servir à propos du mélange des claviers, les réunir, les séparer, passer de l'un à l'autre sans interruption dans son exécution; qu'il ait l'intelligence des effets des différents jeux et du goût pour inventer de nouvelles combinaisons; enfin qu'il possède à la fois de la science et du génie pour traiter les chants de l'église avec majesté, et pour improviser des préludes et des pièces de tout genre.

Mille autres détails entrent encore dans les obligations de l'organiste; par exemple, il faut qu'il ne soit pas étranger à la connaissance du plain-chant, qu'il en sache déchiffrer la notation, qui est différente de la notation ordinaire, qu'il sache les usages de chaque localité pour les offices de l'église, et qu'il puisse porter de prompts remèdes aux accidents momentanés qui arrivent à son instrument.

Lorsqu'on considère cette complication de difficultés, on n'est point étonné du petit nombre de grands organistes qui se rencontrent dans l'espace de trois siècles, c'est-à-dire depuis le XVIe jusqu'au XIXe. L'Italie et l'Allemagne sont les pays qui en ont produit le plus. On cite parmi les organistes italiens Claude Mérulo, qui vivait à la fin du XVIe siècle; les deux Gabrielli, ses contemporains; Antegnati et surtout Frescobaldi, qui brillèrent depuis 1615 jusque vers 1640. L'Allemagne a produit Froberger, de Kerl, Buxtehude, Pachelbel, Jean-Sébastien Bach, et les élèves de celui-ci. La plupart de ces organistes se sont distingués par des qualités particulières; mais il en est bien peu qui aient possédé toutes celles dont l'énumération vient d'être faite; je crois même que Jean-Sébastien Bach est le seul qui ait présenté ce phénomène. Ce grand artiste fut un de ces rares génies qui sont comme des phares placés au milieu des siècles pour les éclairer. Sa supériorité fut telle, comme compositeur et comme exécutant, qu'il a servi de modèle à tous ses successeurs, et que l'ambition de ceux-ci a consisté à approcher de son mérite le plus près possible, mais non à l'égaler. MM. Hesse, organiste à Breslau, et W. Schneider, sont considérés comme les plus distingués des organistes allemands de l'époque actuelle. Les organistes français ont presque tous manqué de savoir; mais ils ont du goût dans le choix de leurs jeux

et dans l'art d'en tirer des effets. Les Couperin, Calvière, Marchand, Daquin, n'eurent point d'autre mérite; Rameau seul connut le véritable style de l'orgue, c'est-à-dire le style grave et sévère qui convient à cet instrument. Un heureux changement s'est opéré depuis quelques années dans le style des organistes français : MM. Benoist, professeur au Conservatoire de Paris; Boëly, connu d'abord comme pianiste distingué, et Fessy, ont emprunté à l'école allemande quelques unes de ses qualités, particulièrement dans le jeu de la pédale et dans la fugue, mais en les appliquant au genre des orgues françaises et au culte catholique.

Le piano n'a guère d'autre rapport avec l'orgue que celui d'un clavier sur lequel on fait mouvoir les doigts, et les qualités d'un bon pianiste ne sont nullement celles d'un organiste. Le *tact*, c'est-à-dire l'attaque des touches par des mouvements fermes et souples des doigts, ce tact indispensable pour bien jouer du piano, ne ressemble point au toucher de l'orgue, qui doit être lié plutôt que brillant. L'une des plus grandes difficultés de l'art de toucher du piano consiste à tirer un beau son de l'instrument par une certaine manière d'attaquer les touches. Pour acquérir cet art, il faut apprendre à rendre nulle l'action des bras sur le clavier, et à donner aux doigts une souplesse égale à la force, ce qui demande beaucoup d'exercice. Une bonne position de la main, et l'étude constante de certains traits, exécutés d'abord lentement avec égalité, et successivement plus vite jusqu'au mouvement le plus accéléré, finit par donner cette souplesse nécessaire. Ce n'est pas à dire toutefois que l'art de tirer un beau son du piano soit purement mécanique; il en est de cet art comme de tout autre; son principe réside dans l'âme de l'artiste, et se répand

avec la rapidité de l'éclair jusqu'au bout de ses doigts. On a l'inspiration du son comme celle de l'expression, dont il est un des éléments.

Un beau son et un mécanisme libre et facile sont les conditions indispensables d'un talent véritable sur le piano; mais ce ne sont pas les seules. Il faut aussi du goût pour savoir se tenir également éloigné de deux excès dans lesquels tombent la plupart des pianistes, savoir : de ne faire consister le mérite de toucher l'instrument que dans l'habileté de faire un grand nombre de notes le plus rapidement possible, ou de vouloir restreindre ce mérite au seul genre de l'expression, qui n'appartient pas naturellement aux sons de l'instrument. C'est le mélange bien combiné de ces deux choses qui fait le grand pianiste.

On peut diviser en trois époques principales les variations de goût que l'exécution des claveciniste a éprouvées. La première renferme le style lié, où les doigts des deux mains jouaient à quatre ou cinq parties réelles dans un système plus harmonique que mélodique; cette époque finit à Jean-Sébastien Bach, qui eut le plus beau talent de ce genre qui ait existé. Pour être habile claveciniste dans ce système, il fallait posséder une organisation forte sous le rapport de l'harmonie, et que tous les doigts fussent également aptes à exécuter les difficultés. Ces difficultés, d'une espèce particulière, sont si grandes, qu'il existe fort peu de pianistes assez habiles de nos jours pour bien jouer la musique de Bach et de Haendel. La seconde époque, qui commence à Charles-Emmanuel Bach, est celle où, sentant le besoin de plaire par la mélodie, les pianistes commencèrent à quitter le style serré de leurs prédécesseurs, et introduisirent dans leurs ouvrages les diverses combinaisons des gammes, qui ont été pendant

près de soixante ans les types de tous les traits brillants du piano. Les difficultés étaient bien moindres dans cette seconde manière que dans la première; aussi le mérite des pianistes commença-t-il dès lors à consister davantage dans l'expression et dans l'élégance que dans les difficultés vaincues. Le chef de cette nouvelle école fut, comme on vient de le voir, le fils de Jean-Sébastien Bach, pour l'Allemagne; après lui vinrent Mozart, Müller, Beethoven et Dussek. Clémenti, né en Italie, marcha dans la même route et perfectionna la partie dogmatique de l'art de jouer du piano. Ses élèves ou imitateurs, Cramer, Field, Klengel et quelques autres, ont fermé cette seconde époque. Steibelt fut un pianiste du même temps; mais son talent, qui était réel, bien que son mécanisme fût incorrect, fut d'une nature particulière. Homme de génie, il n'avait songé à étudier aucun maître, à imiter aucun modèle; son jeu, comme sa musique, n'appartenait qu'à lui. Ses désordres l'ont empêché d'atteindre à toute la hauteur de sa portée; mais, tel qu'il était, ce fut un artiste remarquable. La troisième époque du piano a commencé avec Hummel et Kalkbrenner. Ces grands artistes, conservant ce qu'il y avait de large et de sage dans le mécanisme de l'école précédente, ont introduit dans le style du piano un nouveau système de traits brillants, qui consiste dans la dextérité à saisir des intervalles éloignés et à grouper les doigts dans des traits harmoniques indépendants des gammes. Cette nouveauté, qui eût enrichi la musique du piano si l'on n'en eût point abusé, changea complétement l'art de jouer de l'instrument. Dès qu'on eut fait un pas dans les hardiesses de l'exécution, on ne s'arrêta plus. Moschelès, en qui le travail a développé la souplesse, la fermeté et l'agilité des doigts jusqu'au prodige, ne tarda point à affronter des dif-

ficultés plus grandes que celles dont Hummel et Kalkbrenner avaient donné le modèle ; Herz renchérit encore sur les sauts périlleux et le fracas de notes de la nouvelle école ; à l'exemple de Moschelès il obtint de grands succès, et tous les jeunes pianistes se mirent à la suite de ces virtuoses. Depuis 1830, une transformation complète de l'art de jouer du piano s'est opérée dans toute l'Europe. Liszt a porté la difficulté vaincue aux dernières limites du possible, et a frappé le monde entier d'étonnement dans des pérégrinations triomphales où ses succès ont eu tout l'éclat du prodige. Thalberg, imaginant de faire chanter des thèmes dans le *medium* de l'instrument en les combinant avec des traits et des dessins des deux mains dans les parties aiguës et graves du clavier, est devenu le chef d'une école nombreuse de pianistes parmi lesquels on remarque en première ligne Doehler et Prudent. Schopin, Alkan, Dreyschock, bien qu'ils aient aussi leurs merveilles d'exécution, sont restés en dehors de ce mouvement par des tendances particulières. Une femme (madame Pleyel) s'est faite depuis peu de temps la rivale heureuse de ces grands artistes. A leur énergique exécution, elle a ajouté le charme, la grâce, la délicatesse qui sont le partage de son sexe, et qu'elle possède au plus haut degré.

Pendant la vogue des tours de force, la bonne musique de piano a été longtemps négligée : produire de l'effet, étonner, était le but unique des pianistes. Mozart, Beethoven, Hummel, étaient dédaignés, et jusqu'au nom de *sonate* était devenu ridicule. Une réaction, provoquée par l'abus du mécanisme aux dépens de la pensée musicale, se fait apercevoir en ce moment et fait prévoir que ce qu'a produit l'habileté des pianistes de l'école sera renfermé dans de justes limites et sera combiné dans la musique sérieuse.

Chez les Grecs, les Romains, et en général chez les peuples de l'antiquité de l'Orient ou du Nord, les instruments à cordes pincées ont tenu la première place, et ceux qui en jouaient avec habileté furent regardés comme les plus recommandables entre les musiciens. Dans la musique moderne, ces instruments ont perdu leur prééminence, parce qu'ils sont bornés dans leurs moyens et peu propres à suivre les progrès constants de la puissance du son. La harpe et la guitare sont les seuls instruments de cette espèce qui ont survécu à tous ceux qui furent en usage dans les XVe et XVIe siècles. La musique de harpe fut longtemps composée seulement de gammes et d'une sorte de traits qu'on nomme *arpéges*. Les mêmes formes se représentaient sans cesse, parce que la construction de l'instrument ne permettait guère de les varier. Madame Krumpholz sut cependant tirer parti d'un genre de musique si rétréci, et trouver des accents expressifs dans des choses qui semblaient y être si peu favorables ; le vrai talent donné par la nature triomphe de tous les obstacles. Vint ensuite M. de Marin, qui agrandit le domaine de la harpe et qui parvint à y jouer de la musique d'un genre plus large que tout ce qu'on avait écrit pour cet instrument jusqu'à lui. Sa manière était élevée, son jeu passionné, son exécution puissante dans les difficultés, et s'il ne fit pas davantage pour affranchir la harpe de ses entraves, c'est qu'il était venu trop tôt pour profiter des avantages que présente la harpe à double mouvement.

Le premier qui connut tout le parti qu'on pouvait tirer de ce nouvel instrument, et qui sut s'en servir, fut M. Dizi, célèbre harpiste belge, qui a vécu longtemps à Londres et qui vient de se fixer à Paris. Ses études, remplies de traits d'un genre neuf, ont fait sortir l'art de jouer de la harpe

des limites étroites où il était retenu auparavant. Bochsa, qui vint après lui, n'eut jamais de netteté dans son exécution; mais il donna une impulsion brillante à son instrument par l'élégance et l'éclat du style de ses premières compositions. Un jeune artiste français, M. Théodore Labarre, mademoiselle Bertrand et M. Godefroid ont porté l'exécution sur la harpe au plus haut point de perfection qu'elle ait atteint jusqu'ici. Le plus beau son, le style le plus élevé, la nouveauté des traits et l'énergie, sont les caractères distinctifs de leur talent.

Tout le monde sait combien la guitare est bornée dans ses ressources; elle ne semble destinée qu'à soutenir légèrement la voix dans de petites pièces vocales, telles que les romances, couplets, boléros, etc. Mais quelques artistes ne se sont point tenus à ce faible mérite; ils ont voulu vaincre les désavantages d'un son maigre, les difficultés du doigté et l'étendue bornée de l'échelle de l'instrument. Carulli fut le premier qui entreprit d'exécuter des difficultés sur la guitare, et qui y parvint de manière à exciter l'étonnement. Sor, Carcassi, Huerta et Aguado ont porté cet art à un plus haut point de perfection; si la guitare pouvait prendre place dans la musique proprement dite, nul doute que ces virtuoses n'eussent opéré ce miracle; mais pour une semblable métamorphose les obstacles sont invincibles.

§ II.

De l'exécution en général, et de l'exécution collective.

Pour un musicien vulgaire, la musique n'est qu'un amas de notes, de dièzes, de bémols, de pauses, de soupirs;

jouer juste et en mesure lui semble le comble de la perfection ; et comme ce mérite est assez rare, on est forcé de convenir qu'il n'a pas tort de l'estimer. Mais qu'il y a loin de cette exécution mécanique, qui laisse l'âme de l'auditeur dans l'état d'inertie où se trouve celle du symphoniste, à l'accord de sentiment qui, de proche en proche, se communique des exécutants au public ; à ces nuances délicates qui colorent la pensée du compositeur, en montrent le sublime, et souvent lui prêtent des beautés ; à cette expression, enfin, sans laquelle la musique n'est qu'un vain bruit !

Effet remarquable et qui prouve la puissance du vrai talent ! Supposez un orchestre, une troupe de chanteurs médiocres, qui, dans leur exécution terne, laissent nos sensations en repos ; qu'un chef ardent, un musicien doué d'une organisation forte, arrive au milieu d'eux ; tout à coup le feu sacré embrasera ces êtres inanimés ; la métamorphose opérée dans un instant pourra même être telle qu'on aura peine à se persuader qu'on entend les mêmes symphonistes, les mêmes chanteurs. Le *nec plus ultrà* de l'effet musical ne peut avoir lieu que lorsque tous les exécutants possèdent non seulement une égale habileté, mais une semblable flexibilité d'organes, un pareil degré de chaleur et d'enthousiasme. De pareilles réunions ont toujours été rares et ne sont que des exceptions. La fameuse troupe des bouffons de 1789 en a offert un exemple ; depuis lors Viotti, accompagné par madame de Montgeroult ; Baillot, dans un trio joué par lui, Rode et Lamarre au Conservatoire, ont donné l'idée d'une perfection qu'on peut trouver dans des réunions peu nombreuses, mais à laquelle il est bien difficile d'atteindre avec des chœurs ou des orchestres complets. A défaut de ce beau idéal, on se

contente du beau relatif, parce qu'on n'en connaît point d'autre. C'est, comme je l'ai dit, celui qui résulte de la réunion de quelques artistes du premier ordre à d'autres moins heureusement organisés. Tel, qui n'a pas été doté par la nature assez libéralement pour communiquer de vives sensations à ce qui l'entoure, est du moins susceptible d'en recevoir; c'est ce qui explique les transformations subites qu'on remarque dans les individus, selon qu'ils sont bien ou mal dirigés.

L'habileté dans le mécanisme du chant ou dans le jeu des instruments est sans doute nécessaire pour atteindre à une bonne exécution, mais elle ne suffit pas. C'est dans sa sensibilité, dans son enthousiasme qu'un artiste trouve le plus de ressources pour émouvoir ceux qui l'écoutent. La dextérité peut quelquefois étonner par ses prodiges; mais l'expression véritable a seule le privilége de toucher. Ce que j'appelle *expression* n'est pas ce jeu grimacier qui consiste à se tordre les bras, à se pencher avec affectation, à agiter le corps et la tête, sorte de pantomime dont quelques musiciens font usage, et dont eux seuls sont dupes; l'expression véritable se manifeste sans effort par les accents de la voix ou des instruments. Le musicien qui en a le sentiment le transmet comme par enchantement de l'âme au gosier, au bout des doigts, à l'archet, à la corde, au clavier. Le timbre de sa voix, sa respiration, son toucher, en sont empreints; pour lui, il n'y a pas de mauvais instruments, parce qu'il améliore tout; j'oserais presque dire qu'il n'y a pas de mauvaise musique, quoiqu'il soit plus sensible qu'un autre aux beautés de la composition.

On serait dans l'erreur si l'on croyait qu'il n'y a d'expression possible que celle de la tristesse ou de la mé-

lancolie; chaque genre a des accents qui lui sont propres; le talent consiste à s'identifier au style du morceau qu'on exécute, à être simple dans la simplicité, véhément dans la passion, avare d'ornements dans la musique sévère, brillant de *fioritures* dans les élégantes folies à la mode, et toujours grand, même dans les petites choses. Il n'est pas besoin de beaucoup d'efforts ou de grands développements pour nous procurer des émotions de diverses espèces; une phrase de *cantabile,* un motif de *rondo*, suffisent. Que dis-je? une simple note, un *appogiature* bien senti, un accent, tirent quelquefois des cris d'admiration de tout un auditoire. Dût-on m'accuser d'exagération, je dirai même qu'on pressent souvent le grand artiste à la manière dont l'archet attaque la corde ou dont le doigt frappe la touche en s'accordant. Je ne sais quelle émanation se répand alors dans l'atmosphère pour annoncer la présence du talent; mais on s'y trompe rarement. Je me persuade que je serai compris par quelques uns de mes lecteurs.

La nature a placé dans tous les pays des êtres heureusement organisés pour les arts; mais leur nombre diffère selon que les circonstances, le climat, ou d'autres causes difficiles à apprécier sont plus ou moins favorables. Ainsi, parmi les exécutants, la France a produit Garat, Rode, Baillot, Kreutzer, Duport, Tulou et beaucoup d'autres qu'on pourrait citer, et qui rivalisent avec les plus grands artistes de l'Italie ou de l'Allemagne; cependant les dispositions naturelles de la nation française ne sont pas favorables à la musique; l'état florissant dans lequel y est cet art est plutôt le fruit de l'éducation que celui d'un goût inné. Les Français connaissent la perfection et la cherchent; mais quoique leur goût soit exigeant, ils n'obtiennent pas toujours de bons résultats dans leur musique

d'ensemble, perce qu'il n'y a point d'unité dans leur manière de sentir. Les Italiens, au contraire, s'accordent assez facilement de la médiocrité; on les voit assister patiemment, pendant toute une saison, à un mauvais opéra, mal exécuté, pourvu qu'il y ait dans le cours de la représentation une cavatine, un duo, un air, assez bien chantés pour les indemniser du reste. Mais ce peuple, indifférent en apparence sur le mérite de l'exécution, est susceptible d'atteindre aux plus beaux effets d'ensemble par l'unanimité de sentiment qui dirige les chanteurs et les instrumentistes. L'expérience prouve que quatre ou cinq chanteurs médiocres, pris au hasard parmi les Italiens, et soutenus par un accompagnateur qui pourrait jouer à peine une sonate de Nicolaï, ont une verve, un *brio* qu'on ne trouverait pas dans le même morceau exécuté par d'excellents chanteurs français, et accompagné par un virtuose, bien qu'aucun des Italiens ne pût soutenir la comparaison avec les Français pris individuellement. Il y a chez nous je ne sais quelle distraction qui s'oppose, en général, au concours d'intentions nécessaire pour obtenir de grands effets d'ensemble, tandis que les Italiens sont évidemment captivés par la puissance de la musique.

Il faut l'avouer, ce que la nature nous avait refusé, l'éducation l'a conquis. L'institution du Conservatoire a fait faire d'immenses progrès à la musique en France; non qu'il s'y soit formé de plus grands talents que ceux qu'on admirait avant son établissement; car Rode, Kreutzer, Baillot, Duport, sont encore les modèles de nos jeunes artistes; mais le nombre de gens habiles s'est beaucoup augmenté; plusieurs se sont dispersés dans les provinces, y ont excité une émulation inconnue auparavant, et celles-ci renvoient maintenant en échange dans la capitale des

éléments de talents nouveaux. L'étude de l'harmonie, devenue générale, commence à familiariser les amateurs avec des combinaisons qu'on aurait à peine supportées autrefois. L'organe auditif des exécutants, rendu plus sensible par cette étude, saisit beaucoup plus promptement les intentions du compositeur, et par cela seul ils s'y prêtent davantage et les rendent mieux. Si, nonobstant ces améliorations, l'on remarque souvent un défaut d'ensemble dans les masses, si même des artistes distingués laissent à désirer dans l'ensemble, c'est, je crois, parce qu'on ne porte point assez d'attention à des dispositions préliminaires d'une grande importance, et parce que certains préjugés ont retenu dans un état d'infériorité des parties essentielles qu'il serait facile de perfectionner. Les objets qui, dans l'état actuel des choses, méritent le plus d'attention, sont :

1° La disposition des orchestres;

2° Les proportions de ces mêmes orchestres, soit à l'égard des voix, soit par rapport aux instruments entre eux;

3° L'exécution vocale dans les chœurs et dans les morceaux d'ensemble;

4° L'accompagnement;

5° L'ensemble.

Les orchestres des concerts et des représentations théâtrales ne se disposent pas de la même manière, quoiqu'on n'aperçoive pas trop la cause de cette différence. La place du chef y est surtout choisie d'une manière tout opposée, excepté au Théâtre-Italien. Tout le monde avoue qu'il faut qu'un chef d'orchestre ait sous ses yeux les musiciens qu'il dirige, et néanmoins l'on s'obstine à le placer près de la rampe; de manière que tous les instrumentistes sont der-

rière, et qu'il doit se tourner pour les voir ; c'est du moins ainsi qu'on en use dans la plupart de nos théâtres. Cependant, outre l'avantage qu'il y a pour un chef de voir ses subordonnés pour les surveiller, exciter leur attention et les ramener promptement au mouvement qui a subi quelque altération, il est aussi fort important que les musiciens puissent rencontrer quelquefois les yeux de celui qui les dirige ; car le moindre signe de tête est souvent significatif, et détermine avec promptitude une intention d'effet qui est comprise à l'instant par tout le monde. D'ailleurs, il est presque impossible qu'un orchestre reste indifférent ou froid lorsqu'il voit son chef attentif et plein d'ardeur. La disposition du Théâtre-Italien, et la place qui était occupée par Grasset, rappelaient à peu près l'arrangement du théâtre Feydeau à l'époque où il était dirigé par La Houssaye. Cette disposition, qui place le chef vers l'un des côtés de la scène et qui range tous les musiciens devant lui, est excellente quant à la partie instrumentale ; mais elle paraît moins heureuse en ce qui concerne le théâtre, parce qu'elle isole le chef des acteurs et des choristes, et parce qu'elle l'oblige à tourner la tête pour voir la scène. La meilleure disposition paraît être celle où le chef d'orchestre est placé en face de la scène, un peu en arrière et au centre des musiciens, parce qu'il peut y voir d'un coup d'œil et les chanteurs et les symphonistes. C'est celle qu'on a reprise au Théâtre-Italien ; il est vraisemblable qu'on finira par l'adopter dans tous les spectacles lyriques.

Quant aux orchestres de concert, nul doute que les pupitres de violons ne doivent être placés perpendiculairement à la salle, les premiers en regard des seconds, les violes dans le fond, et les instruments à vent en amphithéâtre

avec les basses derrière. Le chef, placé en tête des premiers violons, à la gauche du spectateur, voit sans peine tous les musiciens et en est vu de même. La disposition du concert philharmonique de Londres semble être faite à dessein pour empêcher les symphonistes de se voir et de s'entendre. Les basses sont en avant, les premiers violons derrière, les seconds au-dessus de ceux-ci dans une espèce de galerie, les flûtes et hautbois vers le milieu, les bassons dans une galerie correspondante à celle où se tiennent les seconds violons avec les altos, les cors d'un côté, les trompettes de l'autre ; enfin nul ensemble, nul plan. Le chef d'orchestre, placé en avant et en face de l'auditoire, est dans l'impossibilité de voir les musiciens qu'il dirige. En fait de musique, les Anglais font toujours le contraire de ce qu'il faudrait faire.

Les proportions des orchestres de théâtres sont rompues depuis quelques années ; le nouveau système de musique dramatique, en multipliant les instruments de cuivre, a rendu trop faible la masse des instruments à archet, notamment des violons. Sans parler des orchestres de villes de province, ce défaut de proportion se fait remarquer particulièrement dans les théâtres, où huit premiers et huit seconds violons ne peuvent lutter contre le son puissant de deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors, deux trompettes, trois trombones et timbales.

Quoi qu'on fasse, les effets les plus vigoureux, les plus brillants, les plus variés, se trouveront toujours dans les instruments à archet. Je suis loin de condamner l'usage des autres ; ce sont eux qui colorent la musique ; et l'on ne peut nier que, malgré tout le génie des anciens compositeurs, on s'aperçoit aujourd'hui que cette ressource

leur a manqué. Leurs ouvrages sont riches d'invention et de mélodie, mais pauvres d'effets. Ne bannissons donc pas des orchestres les moyens nouveaux qui sont offerts aux compositeurs ; mais faisons remarquer qu'il est indispensable d'augmenter le nombre des violons, des violes et des basses. Ce n'est pas seulement quand ils sont accompagnés de toute la masse des instruments à vent, de ceux de cuivre et de percussion, que les autres paraissent faibles ; l'impression que laisse tout ce bruit dans l'oreille quand il cesse, diminue l'effet produit par les instruments à archet. Les *piano* paraissent maigres et dénués de son après les *forte* formidables de tout l'orchestre. Vingt-quatre violons, huit violes ou altos, dix violoncelles et huit contrebasses, sont nécessaires pour faire équilibre avec tous les instruments dont on vient de voir l'énumération. Les bonnes proportions dans la force sonore des diverses parties d'un orchestre sont indispensables pour produire des effets satisfaisants d'exécution.

Il y a trop souvent deux directions imprimées à l'exécution, lorsque des masses vocales sont réunies à l'orchestre, principalement au théâtre. Rien de plus difficile et de plus rare que l'unité de sentiment entre les chanteurs et les symphonistes, particulièrement en France, où tout ce qui n'est pas air ou duo est considéré par les acteurs comme des accessoires de peu d'importance. La conscience d'un chef d'orchestre, son amour pour l'art et son habileté, viennent échouer contre ce préjugé des acteurs. En vain cherche-t-il à communiquer le sentiment dont il est animé aux musiciens qu'il dirige ; en vain veut-il obtenir des nuances de *piano*, de *forte*, de *crescendo*, de *diminuendo ;* les distractions des chanteurs, leur froideur, leur insouciance, résistent à ses efforts, font d'abord disparate avec

ce qui se passe dans l'orchestre, et finissent par y faire pénétrer le désordre et le laisser-aller.

Cependant, quels résultats peut-on espérer quand tous ceux qui concourent à l'exécution d'un morceau ne sont pas animés du même esprit? L'indifférence, l'attention ou l'enthousiasme des exécutants rendent le public indifférent, ou attentif, ou enthousiaste; car il y a une action réciproque de l'auditoire sur les artistes, et de ceux-ci sur l'auditoire, qui fait le charme ou le supplice des uns et des autres. Que de fois il est arrivé qu'un virtuose ayant, par un accent heureux et inattendu, arraché tout à coup à ses auditeurs un cri d'admiration, s'est senti lui-même comme transporté dans une sphère nouvelle par l'effet qu'il venait de produire, et a découvert en lui des ressources qu'il n'y soupçonnait pas auparavant! C'est dans ces sortes d'occasions que la musique est un art divin auquel nous devons les plus vives jouissances; mais hors de cela ce n'est rien. Que dis-je? elle devient un tourment. Quand la musique n'émeut pas, elle est insupportable, et l'on est tenté de lui dire comme Fontenelle à la sonate : *Que me veux-tu?* O vous qui désirez obtenir des succès, vous qu'une louable ambition porte à vouloir sortir de la foule, ayez vous-mêmes la conviction de ce que vous faites si vous voulez convaincre les autres; soyez ému si vous voulez émouvoir, et croyez qu'on n'a jamais excité dans autrui des impressions qu'on ne ressentait pas!

Un chanteur peut obtenir des applaudissements dans un air, une cavatine, une romance, par le seul fait de son habileté dans le mécanisme du chant ou par la beauté de sa voix; mais dans les morceaux d'ensemble il faut autre chose. Chacun y perdant le droit de fixer l'attention sur lui-même exclusivement, concourt à transporter cette at-

tention sur la musique, qui devient l'objet principal; les individus s'effacent pour ne laisser apercevoir que le tout; l'ensemble gagne ce que chacun perd en particulier. Les qualités premières d'un morceau d'ensemble sont une justesse absolue et l'unité de mesure. Ce que j'apelle *la mesure* n'est pas ce qu'on appelle ordinairement de ce nom, c'est-à-dire un à-peu-près où l'on se contente, pourvu qu'on arrive ensemble au temps frappé; mais un sentiment parfait du temps et du rhythme, qui se fait remarquer jusque dans les moindres divisions et dans les durées les plus fugitives, sans que cette exactitude nuise à la chaleur ou à l'abandon. Quant à la justesse, on la régularise dans l'orchestre en s'accordant avec soin; mais, dans l'ensemble des voix, elle peut être compromise à chaque instant, presque à chaque note. Aussi rien n'est-il plus rare que d'entendre exécuter un morceau d'ensemble qui ne laisse rien à désirer sous ce rapport. Plus le nombre des voix est considérable, plus le défaut de justesse est à craindre; dans les chœurs il est presque permanent, surtout au théâtre. Il y a cependant quelques exceptions d'après lesquelles on peut juger de l'effet que ceux-ci produiraient s'ils étaient toujours bien exécutés. On peut citer comme exemples les chœurs de *Moïse* aux premières représentations, ceux de *la Muette de Portici*, de *Guillaume Tell*, et quelques uns de ceux qu'on chante au Théâtre-Italien. A l'Opéra-Comique, on ne trouve ni soin, ni justesse, ni ensemble parmi les choristes. Dans l'Institution royale de Musique religieuse dirigée par M. Choron, on entendait des chœurs qui approchaient quelquefois de la perfection.

Les proportions qu'il faut donner aux voix dans les chœurs ont été l'objet des recherches de plusieurs maîtres

de chapelle. On conçoit qu'elles peuvent varier à l'infini comme les masses. Je suppose, pour prendre un terme moyen à peu près semblable à celui de nos théâtres, qu'il soit question d'un chœur de soixante voix. Dans l'ancien système on l'aurait divisé comme il suit : 1° Vingt-quatre dessus ou *soprani ;* 2° dix hautes-contres ; 3° douze ténors; 4° quatorze basses. Mais la rareté des voix de haute-contre, qui ne sont qu'un cas particulier du ténor, a produit depuis vingt ou vingt-cinq ans des changements remarquables dans la disposition des chœurs. Au lieu de hautes-contres on a des seconds dessus, autrement dits *mezzo soprano* ou *contralto*. Rossini et tous ses imitateurs ont divisé la partie de ténor en deux, en sorte que tous les chœurs sont maintenant écrits à cinq parties ; il en est résulté qu'il a fallu augmenter le nombre des ténoristes, parce qu'ils auraient été trop faibles dans l'ancienne proportion, étant divisés en deux parties distinctes. Le contraire a eu lieu pour les dessus ; car l'obligation de former une partie de *contralto* sans augmenter le nombre des voix pour se conformer au budget des théâtres, a fait diminuer le nombre des dessus, et l'on a établi la proportion suivante : 1° Seize dessus ou *soprani;* 2° douze *contralti;* 3° dix premiers ténors ; 4° dix seconds ténors ; 5° douze basses. On conçoit que tout cela n'est pas invariable, car la qualité des voix a beaucoup d'influence sur les proportions. Il se peut que les dessus ou les ténors soient trop brillants pour les *contralti*, ou que les basses étouffent les sons des ténors. En général ce sont ceux-ci qui sont les plus faibles.

Tel chanteur, dont la voix est faiblement timbrée, peut racheter ce désavantage dans un air ou dans un duo par la bonté de sa méthode et de son goût ; mais, dans un mor-

ceau d'ensemble, rien ne peut tenir lieu de voix sonores. Avec des voix faibles il n'y a point d'effet à espérer. A l'Opéra-Comique, par exemple, Ponchard et madame Rigaut étaient des chanteurs excellents dont le goût, la méthode et la brillante vocalisation se faisaient remarquer dans les airs, les romances, les cavatines et les duos; mais leurs voix manquaient de mordant et de force dans les morceaux d'ensemble. Ces sortes de morceaux sont toujours ceux qui produisent le plus d'effet au Théâtre-Italien ou à l'Opéra; mais sur la plupart des autres théâtres lyriques en France, ils sont la partie la plus faible de l'exécution.

Malgré les progrès que la musique a faits parmi nous depuis quelques années, le public conserve toujours quelque chose de son penchant pour la chanson; car les Français sont naturellement plus chansonniers que musiciens. Les rondes, les romances, les couplets sont ce qu'on applaudit le plus dans les opéras-comiques; ce goût est à la fois la cause et l'effet du mal qui vient d'être signalé. Avec cette habitude de petites proportions, on ne songe point à ce qu'il y a d'élevé dans les arts; le mesquin d'une composition entretient le laisser-aller d'une exécution mesquine, et celle-ci s'oppose à l'émancipation de l'intelligence musicale du public. N'en doutons pas, c'est là le mal radical de l'opéra-comique français. Il ne prendra le rang qu'il doit tenir dans l'art musical que lorsqu'une réforme complète de son système, qui est encore jusqu'à un certain point celui de la *comédie à ariettes*, sera faite, et lorsqu'à un air bien chanté succédera un quintetto ou un sestetto tels que ceux qui produisent tant d'effet dans *le Barbier de Séville*, *la Cenerentola* ou *la Gazza Ladra*, et que nos acteurs auront appris à les chanter avec l'en-

semble, la verve et le soin des Italiens. Une semblable réforme s'est opérée à l'Opéra ; on peut juger par le bien qui en est résulté de ce qui arriverait à l'Opéra-Comique.

Il y a d'excellents orchestres en France ; il pourrait y en avoir davantage avec les éléments qu'on possède. Dans la symphonie, les musiciens français n'ont point de rivaux, surtout pour la verve et la vigueur. Cette verve les entraîne seulement quelquefois à donner trop de rapidité aux mouvements vifs, ce qui nuit à la perfection des détails ; mais ils rachètent ce défaut, facile à corriger, par tant de qualités, qu'ils n'en ont pas moins de droits à occuper la première place parmi les symphonistes de l'Europe, lorsqu'ils sont bien dirigés. On sait quelle réputation s'était faite l'orchestre composé des élèves du Conservatoire dans les exercices de cet établissement ; la supériorité de cet orchestre sur tous les autres est encore devenue plus incontestable dans les nouveaux concerts de l'école actuelle. Cette supériorité est due principalement au rare talent de M. Habeneck. L'orchestre du Conservatoire de Bruxelles, placé sous la direction de l'auteur de cet ouvrage, est aujourd'hui l'un des meilleurs de l'Europe, tant pour l'exécution des symphonies que pour l'accompagnement.

Sous le rapport de l'accompagnement du chant, on faisait autrefois à l'orchestre du Conservatoire de Paris, et en général à tous ceux de la France, le reproche de jouer trop fort et de négliger les nuances : ce reproche a cessé d'être mérité. Il y a même depuis quelques années une délicatesse remarquable dans la manière d'accompagner des orchestres de l'Opéra-Comique et du Conservatoire de musique. Celui du Théâtre-Italien a perdu, il est vrai, quelque chose de sa légèreté et de son ensemble ; mais

cela tient à des circonstances particulières qui peuvent disparaître d'un instant à l'autre, et qu'il est inutile d'examiner d'ici, parce qu'elles n'ont point de rapport avec l'état actuel de l'art.

Tout en accordant aux orchestres qui viennent d'être cités de justes éloges sur l'effet général de leur exécution, on ne peut dissimuler qu'il est une foule de nuances qu'ils négligent, et qui pourraient ajouter beaucoup à l'effet des morceaux. Par exemple, les *piano* et les *forte* ne sont que bien rarement le *maximum* de ce que devraient être ces nuances ; les uns ne sont pas assez doux, les autres pas assez forts. Lorsque le passage de l'un à l'autre de ces effets n'est pas rempli par un *crescendo*, il faudrait que leur succession fût beaucoup plus tranchée qu'elle ne l'est ordinairement, ce qui ne peut avoir lieu qu'en portant à l'excès le caractère de chacun d'eux. Le *crescendo* et le *decrescendo* sont encore des nuances qui laissent souvent beaucoup à désirer, parce qu'elles ne s'exécutent pas d'une manière assez graduée. Souvent on hâte trop le renflement du son, et la fin de l'effet se trouve affaiblie et manquée ; d'autres fois ce renflement se fait trop attendre, en sorte qu'on n'obtient qu'un demi-crescendo, dont l'effet est vague et peu satisfaisant ; enfin il arrive que le *crescendo* se fait inégalement et sans ensemble. Tous ces défauts se font aussi remarquer dans le *decrescendo*. Un bon chef peut les éviter ; son geste, son regard, sont des indications sûres pour les musiciens ; tout dépend du plus ou moins de sensibilité de ses organes, de son intelligence et de son savoir.

Une certaine nonchalance naturelle fait que les exécutants donnent généralement peu d'attention à la valeur réelle des notes ; rarement on rend cette valeur comme elle

est écrite. Par exemple, dans les mouvements un peu vifs, une noire suivie d'un soupir s'exécute comme une blanche par un grand nombre de musiciens; et cependant la différence est très notable pour l'effet, bien qu'elle soit indifférente pour la mesure. Ces sortes de fautes se multiplient à l'infini, et l'on en tient peu de compte; néanmoins elles nuisent beaucoup à la netteté des perceptions du public. Pour sentir la nécessité de s'en abstenir, les exécutants devraient se souvenir qu'ils sont appelés à rendre les intentions des auteurs sans aucune modification : l'exactitude est non seulement un devoir, elle est aussi un moyen fort commode de contribuer, chacun en ce qui le concerne, à une exécution parfaite.

Les belles traditions de l'école française de violon ont donné naissance à un genre de beauté d'exécution qui était autrefois inconnu: je veux parler de la régularité des mouvements d'archet qu'on remarque maintenant parmi tous ceux qui jouent la même partie; régularité qui est telle que, sur vingt violonistes qui jouent le même passage, il n'y a pas la plus légère différence dans le temps où l'archet est tiré et poussé. Si l'on examine attentivement tous ces violonistes, on verra tous les archets suivre un mouvement uniforme, comme si le tiré et le poussé étaient indiqués par des chiffres. Le public ne remarque pas ces choses et ne doit pas les voir; mais il en éprouve le résultat à son insu; car il y a un accent différent de l'archet près de la hausse ou près de la pointe. Ce qui détermine le choix du poussé ou du tiré est d'abord un instinct irréfléchi; mais l'observation régularise ensuite ce qu'elle a reconnu bon et avantageux.

Il y a dans toutes ces remarques bien des faits minutieux; mais c'est de l'attention plus ou moins scrupuleuse

qu'on leur accorde que dépend souvent le succès d'un morceau ou même d'un opéra. Le musicien qui aime son art ne le néglige pas, parce qu'il y trouve du charme. Tel est le secret d'une bonne exécution : aimer la musique qu'on joue ou chante, s'y complaire, s'en occuper à l'exclusion de tout autre objet et y intéresser sa conscience, voilà ce que fait l'artiste qui a le sentiment de sa vocation. On dit que cette conscience n'accompagne pas toujours le talent; je crois cependant qu'elle en est le signe. On contracte l'habitude d'une attention scrupuleuse comme celle du laisser-aller; tout dépend des circonstances où l'on se trouve et de la place qu'on occupe. Tel musicien qui n'est qu'un croque-note en province devient un homme habile à Paris, par cela seul qu'on exige davantage de lui. Ce qui a lieu pour les individus arrive aussi dans des réunions nombreuses. Un orchestre est excellent; confiez-le à un chef inhabile, en peu de temps il deviendra l'un des plus mauvais qu'on puisse entendre. On a plus d'un exemple de semblables métamorphoses.

Une dernière observation sur ce qui concerne l'exécution. Il est rare qu'un auteur soit satisfait de la manière dont on rend son ouvrage; presque jamais ses intentions ne sont complétement senties; il en résulte qu'on entend rarement la musique dans toute sa puissance. Quand un compositeur dit qu'il est satisfait, ce n'est que relativement et dans la persuasion qu'il ne pourrait obtenir davantage. Il y a cependant des moments d'inspiration où les exécutants vont au-delà de la pensée du compositeur; alors la musique atteint le plus haut degré de sa puissance; mais de telles circonstances sont bien rares.

QUATRIÈME SECTION.

COMMENT ON ANALYSE LES SENSATIONS PRODUITES PAR LA MUSIQUE POUR PORTER DES JUGEMENTS SUR CELLE-CI.

CHAPITRE XXI.

Des préjugés des ignorants et de ceux des savants en musique.

Il est plus d'un degré dans l'ignorance des arts. Le premier est incurable; c'est celui qui consiste dans la répugnance qu'ils inspirent : celui-là est le plus rare. Les individus nés dans une classe obscure et loin du séjour des villes sont au second degré; leur ignorance est absolue, mais leur rapport négatif avec les arts peut n'être qu'instantané et ne suppose pas nécessairement de l'aversion pour eux. Au troisième degré est placé le peuple des cités, qui ne peut faire un pas sans se trouver en contact avec les résultats de la musique, de la peinture ou de l'architecture, mais qui n'y prête qu'une attention légère, et qui n'en remarque ni les défauts ni les beautés, quoiqu'il finisse par en recevoir de certaines jouissances irréfléchies. Les gens du monde, tous ceux qu'une éducation libérale et une position aisée mettent à même de voir beaucoup de tableaux et d'entendre souvent de la musique, n'acquièrent pas précisément du savoir, mais finissent par avoir des sens exercés qui, jusqu'à certain point, leur tiennent lieu d'instruction.

Si l'on excepte les individus de la seconde classe, qui

n'ont point d'occasions de sortir de leur ignorance absolue sur des choses qui ne sont point en rapport avec leurs besoins, il ne se trouvera dans les autres catégories que des gens qui s'empresseront de prononcer sur les sensations qu'ils reçoivent des arts, comme si ces sensations devaient être la règle de tous, et comme si ces individus possédaient les lumières nécessaires pour développer et appuyer leur opinion. Remarquez que personne ne dit : *Ceci me plaît*, ou *ceci me déplaît;* on trouve plus convenable et plus digne de dire nettement : *Ceci est bon*, ou *ceci ne vaut rien.* Il n'y a pas jusqu'aux êtres assez malheureusement organisés pour être insensibles à ces arts que la nature nous a donnés pour adoucir nos peines, qui n'aient aussi leur avis sur les objets de leur antipathie, et qui ne le disent avec assurance. Ils ne se dissimulent pas que leur état normal présente quelque chose d'incomplet et d'humiliant; mais ils se vengent en affectant du mépris pour les choses qui ne sont point à leur portée, et même pour ceux qui y sont sensibles. A l'égard du peuple, il a aussi son avis et l'exprime à sa manière. Ce ne sont point les délicatesses des arts qui le touchent ; il ne connaît de ceux-ci que certaines parties grossières. Par exemple, l'imitation plus ou moins exacte des objets matériels est à peu près tout ce qui le frappe en peinture ; ce qu'il admire dans une statue, c'est qu'elle soit de marbre; ce qu'il aime en musique, ce sont les chansons et les airs de danse. On ne discute guère avec ces deux classes d'individus; les gens du monde se moquent de la première et dédaignent l'autre. Les disputes n'ont lieu que dans le monde sensible et bien élevé, qui prend ses préjugés pour ses opinions et celles-ci pour la vérité.

Quiconque cesse d'être en bonne santé n'a pas besoin

de savoir le nom ni la cause de sa maladie pour être certain qu'elle existe; la sensation du mal l'avertit suffisamment. Il en est de même de la musique. Il n'est pas nécessaire de savoir comment on l'écrit ni comment on la compose pour avoir la conviction du plaisir qu'elle fait éprouver ou de l'ennui qu'elle cause. Mais s'il faut avoir étudié la médecine, vu beaucoup de malades, fréquenté les hôpitaux, et perfectionné, par l'observation et la comparaison, l'aptitude à reconnaître les symptômes des maladies, pour décider de leur gravité et des remèdes qu'on peut y apporter, on doit convenir qu'il n'est pas moins nécessaire d'avoir appris les éléments de l'art musical, d'avoir étudié toutes ses ressources, les variétés de ses formes, et de savoir discerner les défauts de l'harmonie, du rhythme et de la mélodie, pour être en état de prononcer sur le mérite d'une composition. De même qu'on se borne à énoncer le mal qu'on ressent en disant : *Je souffre*, on doit dire seulement : *Cette musique me plaît*, ou *ne m'est pas agréable*.

On serait moins disposé à donner d'un ton tranchant son avis sur la musique si l'on remarquait qu'on en change plus d'une fois dans le cours de la vie. Qu'on me montre celui qui n'a point abjuré ses premières admirations pour se livrer à de nouvelles, et qui ne soit au moment de renoncer à celles-ci pour des choses qui d'abord lui étaient antipathiques. Que de partisans forcenés des ouvrages de Grétry, qui d'abord repoussèrent avec horreur les brillantes innovations rossiniennes, et qui par la suite ont oublié leurs vieilles prédilections et leurs nouvelles antipathies au point de devenir les plus ardents défenseurs du rossinisme! Comment pourrait-il en être autrement? Les arts appartiennent à la sensibilité humaine et doivent

en suivre les modifications; les choses et les événements changent : on est donc forcé de changer aussi. D'ailleurs, l'éducation plus ou moins avancée, l'habitude d'entendre certaines choses et l'ignorance où l'on est à l'égard de certaines autres, doivent modifier les opinions et la manière de sentir. On voit donc que c'est à tort qu'on se prononce avec tant d'assurance, puisqu'on est exposé sans cesse à se contredire. En général on se presse trop de conclure.

Les artistes, les savants en musique, en peinture, ne sont pas plus exempts de préventions et de préjugés que les ignorants; seulement, ces préventions et ces préjugés sont d'une autre espèce. Il n'est que trop ordinaire d'entendre les musiciens soutenir sérieusement qu'eux seuls ont le droit, non seulement de juger la musique, mais même de s'y plaire. Étrange aveuglement, qui fait qu'on croit honorer son art en limitant sa puissance! Eh! que seraient la peinture et la musique, si ces arts n'étaient qu'une langue mystérieuse qu'on ne pût entendre qu'après avoir été initié dans leurs signes hiéroglyphiques? A peine mériteraient-ils qu'on voulût les étudier. C'est parce que la musique agit presque universellement et de diverses manières, quoique toujours vaguement, que cet art est digne d'occuper la vie d'un artiste heureusement organisé. Si son action se bornait à intéresser seulement un petit nombre de personnes, où serait la récompense de longues études et de plus longs travaux? Autre chose est sentir ou juger. Sentir est la vocation de l'espèce humaine entière; juger appartient aux habiles.

Mais il ne faut pas que ceux-ci se persuadent que leurs jugements sont toujours irréprochables; l'amour-propre blessé, l'opposition d'intérêt, les inimitiés, les préventions d'éducation et de nation, sont des causes qui les vicient

souvent. L'ignorance est du moins exempte de ces faiblesses, dont les artistes et les savants ne se défient pas assez. Il y a tant d'exemples d'erreurs occasionnées par elles, que l'on devrait toujours s'abstenir de juger avant d'avoir examiné sa conscience et d'avoir écarté de son cœur et de son esprit tout ce qui peut paralyser l'action de l'intelligence. Que de palinodies on éviterait par cette sagesse!

Il est une classe intermédiaire entre l'homme qui s'abandonne simplement à des sensations épurées par l'éducation et l'artiste philosophe; c'est celle qu'on pourrait appeler *des jugeurs*. Ce sont d'ordinaire les littérateurs qui se chargent de cet emploi, bien qu'ils n'y soient pas plus aptes que tout homme du monde dont les sens ont été perfectionnés par l'habitude d'entendre ou de voir. A l'air d'assurance dont ils donnent chaque matin leurs théories musicales dans les journaux, on les prendrait pour des artistes inexpérimentés, si leurs bévues multipliées ne montraient à chaque instant leur ignorance du but, des moyens et des procédés de l'art. Ce qu'il y a de plaisant, c'est que leurs opinions sont complètement changées depuis vingt ans, et que leur langage est aussi superbe que s'ils avaient eu une doctrine invariable. Avant que Rossini fût connu en France, avant qu'il eût obtenu ses grands succès, on ne cessait de s'élever contre la science en musique, c'est-à-dire contre l'harmonie, contre l'éclat de l'instrumentation qui brillait aux dépens de la mélodie et de la *vérité dramatique*, et l'on débitait sur tout cela autant d'erreurs que de mots. Aujourd'hui tout est changé; les savants de journaux ont pris la musique de Rossini pour de la musique savante, et, depuis ce temps, chacun s'est mis à affecter un langage scientifique dont on ne comprend pas

le premier mot. On ne parle plus que de *formes de l'instrumentation*, de *modulations*, de *strettes*, etc.; et sur tout cela on bâtit des systèmes de musique aussi sensés que ceux d'autrefois. La seule différence que j'y trouve, c'est qu'au lieu de proclamer les opinions qu'on se forme comme des principes généraux, on s'est fait une espèce de poétique de circonstance qu'on applique selon les cas et les individus ; de cette manière on croit éviter les contradictions. Mais les préventions favorables ou contraires, les sollicitations, les haines ou les complaisances, ont tant d'influence sur des jugements déjà entachés d'ignorance, que si l'on compare tout ce qui s'écrit sur un ouvrage nouveau dans les feuilles quotidiennes ou périodiques, on y trouve le pour et le contre sur toutes les questions. Ce que l'un approuve, l'autre le blâme, et *vice versâ ;* en sorte que l'amour-propre d'un auteur est toujours satisfait et blessé en même temps, s'il est assez fou pour attacher quelque importance à de pareilles fadaises.

Parler de ce qu'on ignore est une manie dont tout le monde est atteint, parce que personne ne veut avoir l'air d'ignorer quelque chose. Cela se voit en politique, en littérature, en sciences, et surtout en beaux-arts. Dans les conversations de la société, les sottises qu'on débite sur tout cela ne font pas grand mal, parce que les paroles sont fugitives et ne laissent pas de traces ; mais les journaux ont acquis tant d'influence sur les idées de tout genre, que les bévues qu'ils contiennent ne sont pas sans danger ; elles faussent d'autant plus l'opinion que la plupart des oisifs y croient aveuglément, et qu'elles pénètrent partout. Il faut l'avouer cependant, depuis quelque temps on a compris la nécessité de diviser la rédaction des écrits périodiques entre les hommes que leurs connaissances spéciales met-

tent en état de parler convenablement des choses : aussi remarque-t-on que l'on acquiert dans le monde des idées plus justes des choses, et qu'on en parle mieux.

CHAPITRE XXII.

De la poétique en musique.

S'il n'y avait dans la musique qu'un principe de sensation vague, fondé seulement sur un rapport de convenance entre les sons, ayant pour unique résultat d'affecter plus ou moins agréablement l'oreille, cet art serait peu digne de l'attention publique ; car, n'étant destiné qu'à satisfaire un sens isolé, il ne mériterait pas plus de considération que l'art culinaire. Il y aurait en effet peu de différence entre le mérite d'un musicien et celui d'un cuisinier; mais il n'en est point ainsi. Ce n'est pas seulement l'oreille qui est affectée par la musique ; si celle-ci réunit certaines qualités, elle émeut l'âme, d'une manière indéterminée à la vérité, mais plus puissamment que la peinture, la sculpture ou tout autre art.

Pourtant il faut avouer qu'il fut un temps où l'on croyait que satisfaire l'oreille était l'objet unique de la musique ; ce temps fut celui de la renaissance des arts. Tout ce qui nous reste de monuments de celui-ci, depuis le milieu du XIVe siècle jusqu'à la fin du XVIe siècle, n'a été composé évidemment que pour l'oreille. Mais que dis-je? ce n'était même pas pour elle que les musiciens écrivaient alors ; c'était pour les yeux. Tout leur génie s'épuisait à arranger des sons dans des formes bizarres qui n'étaient sensibles que sur le papier. Les madrigaux, les motets, les messes, toute la musique enfin de ces premiers temps de l'art trou-

vait cependant des admirateurs, parce qu'on ne connaissait rien de mieux; il ne faut jamais arguer des premiers essais d'un art pour en poser les règles.

Plus tard la musique devint plus agréable et plus faite pour flatter les sens; tous les genres se ressentirent de cette tendance vers le gracieux. On la remarquait dans la musique instrumentale comme dans la vocale, et surtout dans l'opéra. Des airs et puis des airs composaient alors toute la durée d'un spectacle de plusieurs heures. C'est de cette musique prétendue dramatique qu'on a dit qu'elle était *un concert dont le drame était le prétexte*. L'art s'y était amélioré, mais n'était point arrivé à son but. Pourtant cette musique plaisait à l'oreille, mais, ne faisant que cela, elle ne remplissait qu'une de ses conditions.

Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, les idées se tournèrent vers la vérité de déclamation; alors on voulut que la musique fût une langue, et le chant fut négligé pour le récitatif. Cela était bon en soi; mais, à force de chercher la vérité de ce langage, on ne vit plus qu'une des formes de la musique; on négligea les autres, et, au lieu d'opéras, on eut ce qu'on appelait des *tragédies lyriques*. Dans cette révolution, l'art avait évidemment changé d'objet; il n'était plus possible de dire qu'il fût le plaisir de l'oreille : il fut décidé qu'il doit être celui de l'esprit; car le principe fondamental du nouveau genre, celui qu'on opposait sans cesse à toute réclamation, était celui-ci : *la vérité*. Or, il est évident que la vérité ne s'adresse point à l'oreille; l'esprit seul en jouit. Heureusement Gluck, qui mit ce système en vogue, était plus homme de génie que philosophe; en cherchant cette vérité, jouissance de l'esprit, il trouva *l'expression vraie*, qui est celle du cœur. L'art se trouva par là plus près de son but.

Une fois qu'il fut convenu que la vérité est le principe de la musique comme de tous les arts, on voulut être toujours vrai. La musique est susceptible d'imiter certains effets, tels que le mouvement des flots, la tempête, le ramage des oiseaux, etc.; on en conclut qu'elle est essentiellement *imitative*, et l'on ne vit point que cette faculté d'imiter n'est qu'un des cas particuliers de ses fonctions; on ne remarqua point qu'elle est plus satisfaisante quand elle exprime les passions, la douleur, la joie, en un mot les diverses émotions de l'âme. Des milliers d'exemples auraient dû démontrer qu'elle est un art d'expression; au lieu de cela, chacun en fit ce qu'il voulut.

Exprimer, dans le sens le plus étendu, c'est rendre sensibles les idées simples ou complexes et les affections de l'âme. La musique n'est guère susceptible que de la transmission de ces dernières; cependant elle n'y est pas absolument bornée, comme on le verra par la suite.

Quand on dit que la musique exprime les affections de l'âme, on ne prétend pas qu'elle soit capable de rendre compte de ce qu'éprouve tel ou tel individu; elle fait plus: elle émeut l'auditeur, fait naître à son gré des impressions de tristesse ou de joie, et exerce sur lui une sorte de puissance magnétique au moyen de quoi elle le met en rapport avec les êtres sensibles extérieurs. La musique n'est donc pas seulement un art d'expression, c'est aussi l'art d'émouvoir. Elle n'exprime qu'autant qu'elle émeut, et c'est là ce qui la distingue des langues, qui ne peuvent exprimer que pour l'esprit. Cette distinction fait voir en quoi consiste l'erreur de ceux qui ont cru qu'elle est une langue analogue à toute autre.

La musique émeut indépendamment de tout secours étranger; la parole, les gestes n'ajoutent rien à sa puis-

sance, seulement ils éclairent l'esprit sur les objets de son expression. Je sais qu'on m'objectera la force que reçoit l'expression musicale d'une prononciation nette et bien articulée de la parole; mais il faut distinguer. S'il s'agit d'un mot, d'une exclamation qui peignent un sentiment vif ou une sensation profonde, l'accent que le chanteur y met en prononçant devient un moyen d'expression très actif; moyen qui suffit pour émouvoir l'auditeur et qui affaiblit conséquemment l'action de la musique; car nous ne sommes pas organisés de manière à percevoir plusieurs sensations à la fois par le même sens; un effet ne peut se manifester en nous qu'aux dépens d'un autre. La puissance des paroles dans la musique, dont je viens de parler, se remarque surtout dans le récitatif. Là, il y a une alternative de victoires remportées par les paroles et par la musique; c'est presque toujours dans les ritournelles que celle-ci reprend sa puissance.

Si les vers qui servent de base à la musique n'ont point pour objet un de ces sentiments vifs et profonds qui se peignent par quelques mots; s'ils ont besoin de longs développements, la musique reprend toute sa supériorité; alors, comme je viens de le dire, les paroles n'ont d'utilité que pour éclairer l'esprit. Dès que celui-ci est initié, ces paroles deviennent inutiles pour l'expression et ne servent plus qu'à faciliter l'articulation de la voix. La musique domine, et l'on n'écoute plus cette suite de syllabes qui frappent l'air sans s'adresser à l'auditeur. Ceci démontre que le reproche qu'on adresse quelquefois aux compositeurs de trop répéter les paroles n'est point fondé lorsque les répétitions ont pour but de donner à la musique le temps de passer par tous les degrés de la passion, ce qui est le point important. Remarquez qu'en parlant de l'effet

de la musique sur l'auditeur, en pareille circonstance, je suppose que les sens de celui-ci sont assez exercés pour comprendre les intentions du musicien et les transmettre à son âme.

De tout cela on peut tirer plusieurs conséquences : la première est que ce qu'on appelle communément l'*expression des paroles* n'est point l'objet essentiel de la musique. Je m'explique : ce que le poëte lyrique met dans la bouche des personnages de son drame est la manifestation de ce qu'ils éprouvent ; mais de deux choses l'une : ou ces personnages ressentent une passion qu'il faut faire partager à l'auditoire, ou ils sont en danger, et il faut intéresser à leur sort. Dans l'un et l'autre cas il faut émouvoir ; or, de tous les arts, le plus puissant pour y parvenir est la musique. Les paroles ne peuvent lui prêter qu'un faible secours ; il suffit que le public soit instruit de la situation des choses. S'il s'agit au contraire d'un état mixte où l'âme n'est point inerte, quoiqu'elle ne soit pas vivement émue, la musique se met en harmonie avec elle par la suavité de cantilènes un peu vagues, par la richesse des accompagnements et par la nouveauté de l'harmonie, qui produisent plutôt des sensations que des émotions. Dans ce cas l'action des paroles est encore plus faible. Enfin, s'il faut que la musique soit l'interprète de bons mots, de plaisanteries et de quolibets, on s'aperçoit au premier abord qu'elle y est complétement inhabile. Si le musicien ne veut rien dérober de l'esprit du poëte, il s'efface pour le laisser paraître, et dès lors il est faible et contraint ; s'il s'obstine à y mettre du sien, il devient importun.

Je prévois des objections, car tout ceci n'est pas dans les idées reçues. Essayons d'aller au-devant et de les résoudre.

« Grétry, dira-on, Grétry, l'idole des Français pendant » près de soixante ans, brilla précisément par cette faculté » que vous refusez à son art, celle d'exprimer des paroles. » Il mit souvent plus d'esprit dans sa musique que le poëte » dans ses vers, et c'est surtout par là qu'il s'est fait une » brillante renommée. » Distinguons. Grétry, quoique faible harmoniste et musicien médiocrement instruit, avait reçu de la nature le don d'inventer des chants heureux, beaucoup de sensibilité musicale, et plus d'esprit que ses livres ne semblent en indiquer. Ce qui reste de lui maintenant, ce que les connaisseurs admireront encore quand les transformations de l'art et la mode auront fait disparaître pour toujours ses ouvrages de la scène, ce sont ses mélodies, véritables inspirations d'un instinct créateur, et cette sensibilité qui lui faisait trouver des accents pour toutes les passions. Quant à l'esprit qu'il se piquait d'avoir et qui consiste à faire ressortir un mot, à chercher des inflexions comiques, à sacrifier la phrase ou la période musicale pour ne pas nuire à la rapidité du dialogue, c'est peut-être quelque chose de fort bon dans un certain système, mais ce n'est pas de la musique. Cela plaisait autrefois à des spectateurs français, qui ne cherchaient que le vaudeville dans leurs opéras-comiques, et dont les organes n'étaient point façonnés pour entendre autre chose; mais, à l'époque même où Grétry écrivait, les autres peuples de l'Europe entrevoyaient dans la musique un but plus noble que de se rapprocher de la parole, et d'affaiblir l'une pour se mettre à la portée de l'autre. « Tu parles trop pour un » homme qui chante, tu chantes trop pour un homme qui » parle, » disait Jules César à certain professeur de déclamation qui voulait faire servir la musique à seconder la parole : cette critique est applicable à tous les musiciens

qui ont eu la faiblesse de se laisser diriger par des gens de lettres jaloux de la gloire de leurs hémistiches, et qui se persuadaient que leurs vers étaient ce qu'il y avait de plus important dans un opéra.

Ce n'est pas qu'on doive bannir l'esprit des paroles destinées à la musique, ni même de l'œuvre du musicien; les meilleurs opéras italiens, français et allemands, offrent des traits où l'intonation musicale seconde heureusement la parole; il suffit de se souvenir que ce n'est point l'objet essentiel de la musique. D'ailleurs, ces traits où la musique partage l'effet de la parole sont toujours de courte durée. Le musicien ne fait jamais briller le poëte sans détourner l'attention de sa musique.

On m'objectera encore qu'il y a beaucoup de morceaux comiques où l'articulation précipitée des paroles produit un bon effet; on pourra même m'opposer des narrations qui n'ont pas empêché les hommes de génie de faire de bonne musique: ceci mérite d'être examiné.

Les opéras bouffes italiens sont remplis de morceaux qu'on appelle *note et parole;* leur effet est vif, piquant, spirituel; mais il ne faut pas s'y tromper: dans ces morceaux, la qualité des idées musicales est moins importante que le rhythme. Les ouvrages de Fioravanti sont pleins de ces choses dont l'effet est parfait, quoique les pensées du musicien soient vulgaires; c'est que le rhythme en est excellent. Ce rhythme est tout ce qu'on remarque. L'arrangement plus ou moins comique des paroles attire ensuite l'attention, et l'on finit par penser à peine à la musique, qui n'est plus qu'un accessoire. Remarquez d'ailleurs que l'accent bouffon de l'acteur et ses *lazzi* sont pour beaucoup dans l'effet de ces morceaux. Tout cela est

bon à sa place; mais, encore une fois, la musique n'y joue qu'un rôle secondaire.

Quant aux narrations, elles sont de deux espèces. Dans la première, le compositeur ne voulant pas mettre obstacle à l'articulation des paroles, évite de donner à la voix la phrase mélodique, jette l'intérêt dans l'orchestre sur un thème caractérisé, et ne donne à la voix qu'un débit presque monotone qui permet d'entendre distinctement ce que dit l'acteur. Dans ce cas, l'effet est complexe pour les auditeurs dont l'oreille est exercée, et leur attention se partage entre la scène et la musique; les autres n'entendent que les paroles et peu ou point la musique.

L'autre manière de traiter la narration consiste à ne prendre du sujet que son caractère gai ou triste, tranquille ou animé, et à faire un morceau de musique où les paroles n'ont qu'une action secondaire, tandis que l'attention se porte sur l'œuvre du musicien; tel est l'air admirable *Pria che spunti*, du *Matrimonio segreto*.

De quelque manière qu'on envisage l'union de la musique aux paroles, on voit qu'on ne peut sortir de cette alternative : ou la musique domine les paroles, ou les paroles dominent la musique. Il n'y a point de partage possible entre elles, à moins qu'elles ne soient assez faibles pour qu'on soit indifférent à l'une comme aux autres. La musique qui émeut exprime des situations, et non des paroles; quand celles-ci se font remarquer, l'autre n'est plus qu'un accessoire; dans le premier cas, l'âme est émue; dans le second, l'esprit est occupé. L'une et l'autre choses sont bonnes quand elles sont employées à propos, car il n'est pas donné à l'homme d'être continuellement ému; les émotions fatiguent; il faut des repos, et surtout de la variété dans notre manière d'être.

Rien ne prouve mieux la faculté d'émouvoir que possède la musique, indépendamment de la parole, que les effets produits par la musique instrumentale. A la vérité, ces effets n'ont lieu que pour ceux dont l'éducation a été bien faite; mais cela ne conclut rien contre cette proposition, car nos idées ne se développent que par l'éducation. Quel est l'homme, quelque peu initié à cet art, qui n'ait été ému par les accents passionnés de la symphonie en *sol* mineur de Mozart? Quel est celui qui n'ait senti de l'élévation dans ses idées par le grandiose de la marche de la symphonie en *ut* mineur de Beethoven? On pourrait citer des milliers d'exemples semblables.

Mais, dira-t-on, la nature de ces émotions est vague et n'a point d'objet déterminé. Sans doute; mais c'est précisément pour cela qu'elles ont tant d'action sur nous. Moins l'objet est évident, moins l'esprit est occupé, plus l'âme est émue; car rien ne la distrait de ce qu'elle éprouve. Nos perceptions s'affaiblissent par leur multiplicité; elles sont d'autant plus sensibles qu'elles sont plus simples.

Perdons l'habitude de comparer ce qui n'a point d'analogie, et de vouloir que tous les arts agissent de la même manière. La poésie a toujours un objet dont l'esprit s'empare avant que le cœur soit ému; la peinture n'a d'effet qu'autant qu'elle nous présente avec vérité les scènes ou les objets qu'elle veut reproduire, et qu'elle attaque notre conviction. On ne demande rien de tout cela à la musique: qu'elle nous émeuve, et c'est assez.— Mais sur quel sujet? — Peu m'importe. — Par quels moyens? — Je l'ignore; je dis plus: je ne m'en inquiète guère.

Dira-t-on que cet art serait réduit à n'être qu'un plaisir des sens, s'il en était ainsi? ce serait une erreur. Ainsi que l'amour, s'il a une action physique, il en a une mo-

rale aussi. On a souvent eu la fantaisie de comparer la musique à quelque chose, et personne n'a songé à la seule passion dont les symptômes et les effets sont analogues aux siens. Ainsi que l'amour, elle a ses douceurs voluptueuses, ses explosions passionnées, sa joie, sa douleur, son exaltation, et le vague, ce vague délicieux qui n'offre aucune idée déterminée, mais qui n'en exclut aucune. De ce qu'elle ne s'adresse pas à l'esprit, il ne s'ensuit pas qu'elle se borne à satisfaire l'oreille; car l'oreille n'est que l'organe, et l'âme est le sujet. La musique n'a point par elle-même les moyens d'exprimer les nuances des passions fortes, telles que la colère, la jalousie ou le désespoir; ses accents tiennent de tout cela, mais n'ont rien de positif. C'est aux paroles à éclairer l'auditeur; dès que celui-ci est instruit, la musique suffit, car elle émeut. Le musicien ne doit donc pas perdre son temps à chercher les limites de nuances qu'il n'est pas en son pouvoir d'exprimer. Tous les conseils que Grétry a donnés à cet égard, dans ses *Essais sur la Musique*, sont illusoires.

Les principes de la poétique et de la philosophie de la musique sont très déliés, très difficiles à saisir, plus difficiles encore à présenter avec évidence; de quelque manière qu'on les considère, on arrivera à cette conclusion que la musique n'est ni un art d'imitation ni une langue, mais l'art d'exprimer, ou plutôt d'émouvoir.

Ceci posé, il devient évident que les partisans de telle ou telle manière, de telle ou telle école, de tel ou tel genre, ne comprennent pas l'objet de la musique. Les préférences que certaines personnes manifestent pour la mélodie, ou pour l'harmonie, ou pour les moyens simples, ou pour les modulations recherchées et multipliées, sont autant d'erreurs par lesquelles on prétend limiter l'action

de l'art qui a besoin de toutes ces choses et de beaucoup d'autres. Gluck croyait qu'il est nécessaire de lier si bien le récitatif aux airs, qu'on ne puisse presque pas remarquer où commencent ceux-ci. Le résultat de son système devait être une certaine monotonie qui a peut-être fait vieillir trop vite ses chefs-d'œuvre dramatiques ; depuis quelques années on a reconnu que l'effet des morceaux gagne à ce qu'on sente bien où ils commencent, parce que l'attention de l'auditoire est plus grande, et l'on a cherché à les séparer du récitatif autant qu'on l'a pu. On n'a fait en cela que recommencer ce qui se pratiquait avant la révolution opérée dans la musique dramatique par le grand musicien qui vient d'être nommé. Mais de ce que la mode a changé, il ne faut pas croire que le système de Gluck fût absolument mauvais ; car, à la monotonie près, il y a dans ce système une vivacité d'expression dont l'application peut être excellente en beaucoup de circonstances, et qui est du domaine réel de l'art. La simplicité d'instrumentation a fait place à une richesse qui tient quelquefois de la profusion ; faut-il condamner l'une ou l'autre? Non ; car il est de certaines situations qui demandent de la simplicité, et d'autres qui exigent un plus grand développement de moyens. Enfin, tous les compositeurs de l'ancienne école ont considéré le luxe des fioritures comme destructif de l'expression dramatique ; dans la musique de nos jours, au contraire, on les multiplie à l'excès. Les partisans de l'ancienne tragédie lyrique affirment que cette dernière méthode est ridicule, en ce qu'elle est souvent en opposition avec les sentiments dont les personnages sont animés, et les amateurs de la musique nouvelle traitent de gothique celle qui n'est pas enrichie de ces brillantes fantaisies. Les uns et les autres ont tort ; les premiers, parce

que la musique doit avoir des moments de repos et ne peut pas toujours exprimer ou émouvoir ; les autres, parce qu'il est telle situation où l'on ne pourrait employer les traits, les trilles, les groupes et les points d'orgue, sans détruire tout principe de vérité. Rossini, qui a multiplié dans sa musique les choses de ce genre plus qu'on ne l'avait fait avant lui, a fait voir qu'il sait y renoncer quand il en est temps, particulièrement dans le beau trio de *Guillaume Tell*. En un mot, émouvoir l'âme ou plaire à l'oreille étant le but, tous les moyens sont bons pour y parvenir ; il ne s'agit que de les employer à propos. Je ne connais aucun système, aucun procédé qui ne puisse avoir son effet : l'avantage qu'il y aurait à n'en rejeter aucun serait d'obtenir une variété qu'on ne rencontre à aucune époque de l'histoire de l'art, parce qu'on s'est toujours attaché à tel ou tel système à l'exclusion de tout autre.

A l'égard de la musique instrumentale, la carrière est encore plus étendue parce que l'objet est plus vague. Pour y réussir ou pour en juger, il est indispensable de se défendre aussi de ces penchants ou de ces aversions qui ne prennent leur origine que dans nos préjugés. Il faut de la science, disent les uns ; il faut de la grâce surtout, disent les autres. — Moi j'aime le brillant et les traits en notes rapides. — Moi je les déteste. — Vive la musique sage et pure de Haydn ! — Non ; vive la pénétrante passion de Mozart ! — Eh non ! vive la verve originale de Beethoven ! Que signifie tout cela ? est-ce à dire que chacun de ces grands artistes, en ouvrant des routes nouvelles, ait eu moins ou plus de mérite que les autres ? et parce qu'il en est un qui est venu le dernier et qui a fait des choses dont on n'éprouvait pas le besoin auparavant, faut-il en conclure que lui seul a connu le véritable objet de l'art ? Ne voulez-

vous qu'un genre? vous serez bientôt fatigués de ce qui d'abord aura fait vos délices. Quelque autre nouveauté viendra qui mettra en oubli l'objet de vos affections, et de cette manière l'art musical sera comme Saturne qui dévorait ses enfants. En marchant sans cesse vers un but qu'on n'atteindra jamais, on perdra sans retour le souvenir des routes qu'on aura suivies. Quelle extravagance de ne croire qu'en soi, et de s'imaginer qu'on a des sens plus perfectionnés ou un jugement plus sain que ceux par qui l'on a été précédé! On sent autrement, on juge d'autre sorte, et voilà tout. Les circonstances, l'éducation, et surtout les préjugés nous obsèdent en tout ce que nous faisons, et ce sont les résultats de leur action que nous prenons pour ceux d'une raison supérieure. Encore une fois, ne rejetons rien de ce qui est à notre disposition, usons de tout à propos, et nous en serons plus riches.

Pour jouir des beautés passées de mode et pour en sentir le mérite, plaçons-nous dans la position où était l'auteur lorsqu'il écrivit son ouvrage; rappelons-nous ses antécédents; peignons-nous l'esprit de ses contemporains, et oublions pour un instant nos idées habituelles; nous serons étonnés d'être devenus sensibles à des choses dont nous n'aurions pu reconnaître le mérite si nous nous fussions obstinés à prendre pour objet de comparaison les productions qui sont plus en rapport avec l'état actuel de l'art et avec nos penchants. Par exemple, si l'on veut juger du mérite de Haydn et de ce qu'il a fait pour les progrès de la musique, qu'on se fasse jouer une symphonie de Van Malder ou de Stamitz, ou un quatuor de Davaux ou de Cambini, et l'on verra un génie de premier ordre créer en quelque sorte toutes les ressources dont les compositeurs usent aujourd'hui. Que revenant ensuite à Bec-

thoven pour le comparer au père de la symphonie, on examine les qualités qui brillent dans les ouvrages de l'un et de l'autre, et l'on se convaincra que si Beethoven l'emporte sur Haydn pour la hardiesse des effets, il lui est bien inférieur sous les rapports de la netteté de conception et de plan. On verra Haydn développant avec un art infini des idées souvent médiocres, en faire des merveilles de forme, d'élégance et de majesté; tandis qu'on remarquera dans les productions de Beethoven un premier jet admirable et des pensées gigantesques qui, à force de développements puisés dans une vague fantaisie, perdent souvent de leur effet en s'avançant, et se terminent en faisant regretter que l'auteur n'ait pas fini plus tôt.

Avec cette sage direction de ses impressions, chacun parviendra à se défaire de ses préjugés et de ses penchants exclusifs : l'art et les jouissances qu'il procure y auront gagné. Les artistes éclairés ont un avantage incontestable sur les gens du monde : celui de se plaire à entendre la musique des hommes de génie de toutes les époques et de tous les systèmes, tandis que les autres n'admettent que celle qui est en vogue et ne comprennent que celle-là. Les premiers ne cherchent dans la musique ancienne que les qualités qui sont de son essence; mais les autres, n'y retrouvant pas leurs sensations habituelles, s'imaginent qu'elle ne peut en procurer d'aucune espèce. Il faut plaindre les hommes qui mettent ainsi des bornes étroites à leurs jouissances, et qui n'essaient même pas d'en agrandir le domaine; il est vraisemblable que leur nombre diminuera dès que les compositeurs auront compris que tous les styles avec tous leurs moyens sont bons à employer, et lorsqu'ils se seront déterminés à refaire dans leurs ouvrages l'histoire des transformations de leur art.

CHAPITRE XXIII.

De l'analyse des sensations produites par la musique.

J'imagine qu'en écoutant de la musique l'homme qui n'a point étudié cet art et qui ignore ses procédés n'en reçoit qu'une sensation simple. Pour lui, un chœur composé d'un grand nombre de voix n'est que comme une voix puissante, un orchestre n'est qu'un grand instrument. Il n'entend point d'accords, point d'harmonie ni de mélodie, point de flûtes ni de violons : il entend de la musique.

Mais à mesure que cet homme écoute, ses sensations se compliquent. L'éducation de son oreille se fait insensiblement ; il finit par discerner le chant de l'accompagnement et se forme des notions de mélodie et d'harmonie. Si son organisation est favorable, il arrivera au point de distinguer la différence de sonorité des instruments qui composent l'orchestre, et par reconnaître dans les sensations qu'il recevra de la musique ce qui appartient à la composition, et ce qui est l'effet du talent des exécutants. L'expression plus ou moins heureuse des paroles, les convenances dramatiques et les effets du rhythme sont encore des choses sur lesquelles il apprendra à former des jugements ; son oreille ne sera insensible ni au défaut de justesse, ni à l'absence de mesure ; mais il ne sera affecté de toutes ces choses que par instinct et par habitude de comparer ses sensations. Parvenu à ce point, il sera comme tous les hommes bien élevés qu'on rencontre dans les salles de spectacles ; car le public éclairé qui fait les réputations des artistes n'en sait pas davantage et ne peut porter plus loin ses analyses. Dans l'harmonie, ce public n'entend point d'accords ; une phrase qui se représente à lui accom-

pagnée de diverses manières est toujours la même phrase. Les nuances délicates de forme qui composent une grande partie du mérite d'une symphonie n'existent pas pour lui; en sorte que s'il est moins choqué que les artistes des défauts d'une composition incorrecte, il est moins touché des beautés de la perfection.

N'est-il donc aucun moyen d'aller au-delà de cette perception incomplète de l'effet des sons, à moins de se faire initier à la science de la musique? et faut-il absolument faire une étude longue et fastidieuse des principes et des procédés de cette science pour en goûter tous les résultats? Si je parlais en artiste, je répondrais affirmativement, et je dirais avec orgueil qu'il est pour moi de certaines jouissances dans la musique qui ne seront jamais le partage des gens du monde; je soutiendrais même que ce sont les plus vives, afin de mieux faire ressortir cette espèce de supériorité que me donne un savoir spécial. Mais ce n'est pas pour cela que j'ai entrepris d'écrire mon livre. Indiquer les moyens d'augmenter les jouissances et de diriger le jugement sans être obligé de se soumettre à un long noviciat qu'on a rarement le temps et la volonté de faire, tel est mon but : voyons donc par quoi l'on peut remplacer, jusqu'à certain point, l'expérience de l'artiste et le savoir du professeur.

Je suppose qu'un auditoire sensible aux accents de la musique assiste à la représentation d'un opéra nouveau; que le nom du compositeur lui est inconnu, et que le genre de la musique est neuf et d'une originalité telle, que toutes les habitudes harmoniques et mélodiques de cet auditoire sont troublées. D'après ces données, voici ce que je crois convenable de faire pour analyser la nouvelle composition.

Le premier effet d'un nom célèbre d'artiste est d'inspirer de la confiance et des préventions favorables ; par un effet contraire, on éprouve je ne sais quelle défiance d'un nom inconnu, et le premier mouvement est de condamner les choses qu'on ne connaît pas. On désire de la nouveauté, mais il faut juger ce qui est nouveau ; on craint de se compromettre, et comme en général il y a moins de bonnes choses que de mauvaises, on croit qu'il est plus sûr de condamner au premier abord que d'approuver. Il y a bien plus de sécurité avec les célébrités ; elles dispensent d'énoncer une opinion générale, et c'est déjà quelque chose. D'ailleurs il est vraisemblable qu'il se trouve dans l'opéra des beautés à peu près égales aux défauts ; il est donc permis de porter des jugements qui ne compromettent point pour l'avenir. Telles sont, on ne peut en douter, les causes des opinions prématurées qu'on énonce chaque jour dans le monde. Ces choses sont les conséquences de l'organisation humaine et de la société. La première règle qu'il faut se faire, pour procéder à l'analyse des sensations qu'on éprouve à l'audition d'un ouvrage nouveau, est donc de se défier de ses préventions, et d'être convaincu qu'il arrive rarement de n'être pas trompé par elles au premier abord. La difficulté de ne point se tromper est d'autant plus grande, que le genre de la musique est plus nouveau ; car il est bien rare que l'extrême originalité ne blesse pas d'abord. Qu'on se rappelle les jugements défavorables qu'on a portés de la musique du *Barbier de Séville* à sa première représentation, et des compositions de Beethoven quand on les entendit la première fois : ces exemples doivent servir de leçon. On aura beaucoup fait quand on se sera défendu de la précipitation des jugements ; car il coûte bien moins de suspendre son opinion que de revenir sur ce qu'on a dit.

Que de fois il est arrivé de persister dans des erreurs manifestes, uniquement parce qu'on les avait professées, et par un intérêt d'amour-propre mal entendu!

D'autres motifs doivent nous mettre en garde contre notre penchant à nous prévenir pour ou contre. Quelle musique, si bonne qu'elle fût, n'a point perdu son charme par l'effet d'une mauvaise exécution? Quelle platitude n'a point fasciné les sens, lorsque de grands artistes en étaient les interprètes? La musique, telle qu'elle sort des mains du compositeur, est une table rase; l'exécution bonne ou mauvaise en fait quelque chose ou rien.

C'est encore une suite de la conformation humaine de croire que tout va s'améliorant dans les arts et dans la littérature comme dans l'industrie. Il en résulte qu'on se croit, en général, appelé à remettre en question les vieilles renommées, et à prononcer en dernier ressort. Mais dans ces singuliers arrêts de cassation, où l'on penche ordinairement à décider que les générations passées ont eu tort d'admirer les productions de leur temps, on ne tient pas compte de la différence des circonstances, des formes de mode qui emportent le fond, ni des traditions d'exécution qui sont perdues. On se croit suffisamment instruit après une mauvaise audition dans laquelle on était bien plus disposé à chercher le côté ridicule qu'à écouter véritablement. Que de jugements de cette espèce! On en a vu un exemple frappant de nos jours, à propos du fameux *Alleluia* de Haendel. Ce beau morceau, après avoir été étudié avec une attention religieuse dans l'Institution royale de musique classique dirigée par Choron, y fut exécuté avec une conviction qui entraîna celle du public, et qui fit naître le plus vif enthousiasme dans l'auditoire. Quelque temps après, le même morceau fut donné par la Société des con-

certs à l'École royale de musique : on devait tout attendre des chœurs et de l'orchestre admirable de ces concerts ; mais la plupart des artistes qui en faisaient partie, admirateurs exclusifs de Beethoven et de l'école moderne, n'exécutèrent le chef-d'œuvre de Haendel qu'avec des préventions défavorables, en ricanant et sans attention : l'ouvrage ne fit point d'effet, et il fut décidé que cette musique formidable était une *perruquerie*.

Que si l'on parvient à se défendre de toutes les faiblesses qui faussent le jugement et gâtent les sensations, alors commencera réellement l'action de l'intelligence pour l'analyse des sensations, et pour juger de leur nature. La première chose qu'il faudra examiner sera l'objet du drame, si, comme je l'ai dit, il s'agit d'un opéra. Si le sujet est historique, on pourra reconnaître au premier abord si l'ouverture est analogue à son caractère ; s'il est de fantaisie, il sera seulement possible de juger si elle est agréable et bien faite. Agréable? c'est ce que tout le monde est appelé à juger ; bien faite? c'est le point de la difficulté. La bonne ou mauvaise facture dépend de l'ordre qui règne dans les idées. Une ouverture peut être riche d'invention et être mal faite ; car si les idées abondantes n'ont point de liaison entre elles, elles fatigueront l'attention sans charmer l'oreille. C'est une chose d'expérience qu'une phrase, quel que soit son agrément, n'est point comprise à la première audition. Ce n'est qu'après avoir été répétée plusieurs fois qu'elle se grave dans la mémoire et qu'on en remarque toutes les qualités. Mais s'il y a beaucoup d'idées dans un morceau, et si chacune d'elles est répétée plusieurs fois, le morceau sera long et fera naître la fatigue. D'ailleurs, il serait difficile de bien retenir et de bien saisir également beaucoup de phrases différentes. Il faut donc qu'il n'y ait

pas plus d'idées dans un morceau que ses dimensions n'en peuvent comporter sans fatiguer l'attention de l'auditoire; d'où il suit qu'un petit nombre de phrases bien disposées et ramenées avec adresse composent un morceau bien fait et facile à comprendre. D'un autre côté, si les idées principales d'une ouverture se représentaient toujours de la même manière, l'ennui naîtrait de cette uniformité. L'ouverture sera donc d'autant mieux faite que les idées seront présentées successivement avec des formes plus riches d'harmonie et d'instrumentation, de manière qu'elles se termineront par une péroraison brillante où le compositeur fera entrer des modulations inattendues qu'il aura réservées pour ce moment final; car, s'il en usait plus tôt, il finirait plus faiblement qu'il n'aurait commencé, ce qui, en toute chose, est contraire à la gradation des émotions.

Une fois instruit de ces choses, si l'on se donne la peine d'en suivre les détails, on finira par s'habituer à les distinguer promptement, et par sortir de ce vague qui traîne l'indécision à sa suite. Il sera dès lors facile de se former une opinion d'un morceau de ce genre. Sans doute, on ne parviendra jamais, sans être profondément musicien, à discerner dans la rapidité de l'exécution un accord d'un autre; à reconnaître l'avantage qu'il y aurait eu à faire usage de telle harmonie sur tel passage au lieu de telle autre; à sentir l'élégance de certains mouvements harmoniques ou les défauts de certains autres; de longues études peuvent seules donner la promptitude de perception nécessaire pour porter des jugements de cette espèce; mais on peut augmenter ses jouissances musicales, sans arriver à ce point de connaissances positives.

Le plaisir ou l'indifférence qu'on éprouve en écoutant un air, un duo, un morceau d'ensemble ou un finale, ne dé-

pendent pas toujours des qualités de la musique; la situation dramatique est pour beaucoup dans l'effet que ces morceaux produisent sur nous. Cet effet est satisfaisant ou défavorable, selon qu'il y a convenance ou inconvenance avec l'objet de la scène. De là vient que certains morceaux plaisent beaucoup dans un salon avec un simple accompagnement de piano, et déplaisent au théâtre. Le mauvais effet d'un air, d'un duo, ou de tout autre morceau, peut venir de ce que le caractère n'est point analogue avec l'objet de la scène, ou de ce qu'ils prolongent trop une situation languissante, ou enfin de ce qu'une idée principale et saillante n'a pas assez de développement. La première chose, lorsqu'on veut juger d'un morceau scénique, est donc de faire la part du mérite dramatique, et celle de la musique proprement dite. Il est vrai que cette musique, si bonne qu'elle puisse être, ne l'est qu'autant qu'elle est convenable pour la place qu'elle occupe; mais cela ne conclut rien pour ou contre le mérite du compositeur; car il est des musiciens de génie qui ne sont point nés pour écrire de la musique scénique, quoiqu'ils soient capables de produire de belles choses d'un autre genre; tandis qu'il en est d'autres dont les idées sont communes, quoiqu'ils aient le sentiment des convenances de la scène. Cette distinction est une des plus difficiles à faire; car il faut, pour y parvenir, résister à des impressions puissantes par lesquelles on est dominé; il ne faut même pas se persuader qu'elle soit possible à une première audition. Les musiciens de profession, les plus expérimentés même, sont rarement capables d'un pareil effort. Cela fait voir qu'il faut nous défier des jugements précipités que l'amour-propre nous porte souvent à faire.

Dès qu'on est parvenu à distinguer ce qui concerne le mérite scénique de celui de la musique en elle-même, il faut procéder avec ordre à l'examen de celle-ci. Parmi ses qualités, une des plus importantes doit être la variété; il faut donc considérer d'abord si elle s'y trouve. La variété, comme la monotonie, peut exister de beaucoup de manières. Elle est remarquable surtout dans la forme des pièces. Les airs d'un opéra, par exemple, peuvent, comme on l'a vu précédemment, se présenter sous la forme du rondeau, de la cavatine ou air sans reprise, de l'air à un seul, à deux ou à trois mouvements, alternativement vifs et lents, ou enfin sous l'aspect de la romance ou de simples couplets. Si toutes ces formes, ou du moins la plupart d'entre elles, se présentent dans le cours d'un opéra, on éprouve, sans en remarquer la cause, l'effet de cette variété; mais si les mêmes formes se reproduisent sans cesse, comme celles des airs à trois mouvements, dans la plupart des opéras italiens modernes, ou des couplets et des romances dans beaucoup d'opéras français, l'effet inévitable sera la monotonie, et par suite le dégoût.

Ce sera pis encore si les duos sont coupés dans la forme des airs; enfin, si la nature des idées a de la similitude, si les mélodies sont d'un caractère uniforme, si les moyens de modulation, d'harmonie ou d'instrumentation ont de l'analogie, l'ennui naîtra sans nul doute d'une composition dont chaque partie, considérée isolément, serait cependant digne d'éloges. Cet effet est plus commun qu'on ne pense. Il y a des multitudes de jolis airs qui ont du succès lorsqu'ils sont exécutés isolément, et qui perdent tout leur effet au théâtre, à cause de leur ressemblance avec d'autres morceaux du même ouvrage. Après l'examen des conve-

nances dramatiques, celui de la variété ou de la ressemblance des formes est donc un des plus nécessaires pour juger du mérite d'une composition.

Les qualités mélodiques d'un air ou d'un duo sont, comme celles de la conception dramatique, du domaine du génie, et ne sont soumises qu'aux seules conditions de plaire ou d'émouvoir; pourvu que le rhythme et la quantité périodique des phrases en soient régulièrement construits, le reste est du ressort de la fantaisie, et ne peut être limité par l'autorité de qui que ce soit. Moins l'œuvre du musicien a de rapport avec ce qu'on a fait précédemment, plus il est près du but qu'il veut atteindre. Il ne peut plaire à tout le monde, car il n'est point d'artiste qui ait joui de cet avantage; mais personne n'est en droit de discuter le penchant ou l'éloignement qu'on éprouve pour ses productions, car c'est involontairement qu'on se plaît ou qu'on se déplaît à entendre une mélodie. Il est pourtant un signe certain de la bonté de celle-ci, c'est l'approbation du plus grand nombre, qu'on appelle communément l'approbation générale. Je n'entends point par là le suffrage des habitués de certain théâtre, de certaine ville, de certain pays; mais celui de toutes les populations policées, consacré par le temps. Ce genre d'approbation n'a jamais été donné aux choses médiocres, et c'est en ce sens qu'on dit avec beaucoup de justesse que l'opinion publique est toujours équitable.

Le simple amateur de musique, c'est-à-dire celui qui n'a de rapport avec cet art que par les sensations qu'il lui procure, manque de l'érudition nécessaire pour savoir si l'invention de certaines mélodies appartient à l'auteur d'un opéra où elles se trouvent placées, ou si elles ne sont qu'un plagiat; mais c'est un soin dont il ne doit guère s'embar-

rasser. Les plagiats peuvent se diviser en deux espèces : dans la première se rangent ces réminiscences vulgaires où l'auteur reproduit sans pudeur ce que vingt autres ont fait avant lui, sans se donner la peine de déguiser ses larcins, ou peut-être sans pouvoir le faire. Le mépris public est ordinairement le prix de ces choses, et l'oubli profond dans lequel elles ne tardent point à tomber est le juste châtiment de ceux qui méprisent assez leur art pour le traiter avec si peu de conscience. L'autre espèce de plagiat est celle que les plus grands génies n'ont point dédaignée : elle consiste à prendre dans des ouvrages ignorés de bonnes choses dont l'art peut s'enrichir, et à les utiliser en les animant comme fait le génie de tout ce qu'il entreprend. Les érudits, ou si l'on veut les pédants, ne manquent jamais de découvrir les sources où l'on a puisé, et d'en faire grand bruit ; mais le public n'y prend point garde pourvu qu'on l'émeuve, et il a raison. On n'a que trop délaissé de belles phrases et des mélodies auxquelles il ne manque que d'être habillées un peu plus à la moderne pour produire les plus beaux effets ; c'est les sauver du naufrage que de les reproduire dans de nouvelles compositions en leur prêtant des grâces nouvelles. Quoi qu'en puissent dire les savants, un amateur qui ne veut analyser ses sensations que pour leur donner plus d'activité fera donc bien de ne point se mettre la tête à la torture pour découvrir des ressemblances qui troubleraient inutilement ses plaisirs, et qui finiraient par lui faire trouver des similitudes imaginaires.

Une des erreurs dans lesquelles tombent le plus communément les gens du monde, lorsqu'ils assistent à la représentation d'un opéra nouveau, consiste à confondre les ornements que les chanteurs ajoutent aux mélodies avec ces mêmes mélodies, et à se persuader que c'est dans ces

ornements que consiste le mérite de la musique. Le fond sur lequel ces broderies sont placées reste souvent inaperçu, jusque-là qu'il est arrivé à certains habitués d'un théâtre de ne plus reconnaître un air, parce qu'il était chanté d'autre manière que celle qui leur était familière. Un peu d'attention accordée à la contexture des phrases mélodiques donnera bientôt l'habitude de les séparer de toutes les fioritures dont elles sont habillées par les chanteurs; car ces fioritures n'ont aucun sens musical. Lorsqu'on applaudit à outrance un chanteur pour ses tours de force, ce n'est pas qu'elles procurent le moindre plaisir, mais c'est parce qu'elles étonnent. Il ne s'agit donc que de remarquer dans le chant ce qui présente à l'oreille un sens complet, susceptible d'être du moins décomposé en éléments de phrases. Avec cette habitude, on ne confondra pas ce qui n'est que le résultat de la flexibilité du gosier avec ce qui appartient au génie du compositeur. Il est des musiciens qui affirment que les mélodies vagues et peu remarquables sont les seules qui se prêtent à recevoir les broderies des chanteurs, et ils citent pour preuve de la réalité de leur opinion la musique des opéras de Mozart, dans laquelle le plus intrépide faiseur de notes ne peut rien introduire d'étranger; mais c'est toujours par un faux raisonnement qu'on conclut du particulier au général. Les mélodies de Mozart, qui sont ravissantes d'expression, sont presque toutes empreintes d'un caractère harmonique; c'est-à-dire qu'elles laissent soupçonner par la succession de leurs sons l'harmonie dont elles doivent être accompagnées; il en résulte que le chanteur est retenu dans des bornes étroites par la crainte de faire entendre dans ses fioritures des sons étrangers à cette harmonie. Ajoutez à cela que ces mélodies, tout admirables qu'elles

sont, n'ont pas une construction favorable à l'émission libre et naturelle de la voix, comme les cantilènes italiennes ; le génie prodigieux du compositeur s'y manifeste toujours, mais on y voit jusqu'à l'évidence que l'art du chant ne lui était pas familier. En résumé, il n'est pas vrai qu'une mélodie est médiocre par cela seul qu'on peut la broder et la varier avec facilité. Il y a sans doute d'excellente musique qui n'admet point de broderies, mais c'est par d'autres motifs que cette règle qu'on veut donner. Il serait plus juste de dire qu'il est des mélodies qui n'ont pas été composées pour admettre des fioritures, et d'autres qui ont été faites pour favoriser le chanteur ; les unes et les autres peuvent être excellentes, chacune en son genre ; un amateur attentif ne s'y trompera jamais. Si le chanteur se borne à faire entendre la mélodie dans toute sa simplicité, il pourra en conclure qu'elle n'est point de nature à être ornée ; car les exécutants résistent rarement au désir de faire briller leur habileté. Il est cependant des cas où ils ont assez de goût pour sentir que le chant simple vaut mieux que ce qu'ils pourraient y mettre ; mais cela est assez rare.

D'après tout ce qui vient d'être dit, on voit que, pour se former une opinion des qualités d'un air ou d'un duo, il est nécessaire : 1° de le considérer d'abord sous le rapport des convenances scéniques ; 2° d'en comparer la forme avec celle des autres morceaux du même genre qui se trouvent dans le même ouvrage, pour s'assurer que les conditions de la variété y sont ; 3° d'en constater la régularité de rhythme et de quantité symétrique ; 4° de remarquer si la mélodie laisse des impressions de nouveauté ou de banalité ; 5° et enfin d'en séparer l'œuvre du compositeur de ce qui n'est que l'effet de l'habileté du chanteur.

Au moyen de ces analyses, on pourra raisonner de la bonté ou des défauts d'un morceau de cette espèce, de manière à n'émettre que des opinions fondées. Il est sans doute d'autres choses qui entrent dans la conception d'un air ou d'un duo : l'harmonie plus ou moins bien choisie, le système d'instrumentation plus ou moins élégant et convenable, sont aussi des qualités qui méritent d'être examinées ; mais elles ne peuvent entrer dans l'éducation de l'oreille qu'après les objets dont je viens de parler ; car les perceptions de ceux-ci sont plus simples que celles des autres. Je ne doute pas qu'en habituant l'oreille et le jugement à faire ces analyses avec promptitude, on ne parvienne à les familiariser avec les combinaisons de l'harmonie. Quant au système d'instrumentation, il se trouvera sans doute parmi mes lecteurs quelque habitué des théâtres lyriques doué de sensibilité musicale ; eh bien, qu'il examine ce qui s'est passé en lui depuis le temps où il entend de la musique dramatique ; il verra que son oreille distingue maintenant dans l'orchestre une foule de détails qui étaient nuls pour lui dans l'origine, et qu'il jouit des jolis traits de violon, de flûte ou de hautbois, qui d'abord frappèrent inutilement son ouïe. Il n'est rien que nous ne puissions apprendre à voir ou à entendre, par le seul fait de la volonté de regarder ou d'écouter.

A mesure que les voix se multiplient avec les personnages et que les combinaisons se compliquent, il devient plus difficile d'analyser les sensations ; de là la peine qu'on éprouve à se faire une opinion des quatuors, morceaux d'ensemble et finales, aux premières représentations d'un opéra ; on n'y est ordinairement frappé que d'une seule chose, l'intérêt général ; mais le plus souvent ce sont des considérations dramatiques qui déterminent les jugements qu'on en

porte. Ces considérations sont en effet d'une haute importance; car plus le nombre des personnages qui sont en scène devient considérable, plus il est nécessaire que la scène soit animée. A cet égard, il est bon de faire quelques observations.

Depuis qu'on a imaginé les morceaux d'ensemble et les finales, on a varié d'opinion sur leur but dramatique; mais, en général, on les a considérés comme des moyens d'accroître l'intérêt par des oppositions de caractères et de passions. D'accord sur ce point, les musiciens ne l'ont pas été sur les moyens. Les uns, considérant que l'action doit être d'autant plus languissante que le nombre des personnages mis en scène est plus grand, si ceux-ci n'y prennent une part active, ont voulu que les quatuors, sextuors ou finales eussent une marche rapide : tel est le système des compositeurs français et allemands; les autres, au contraire, ont pensé qu'il est nécessaire de profiter de l'occasion où beaucoup de chanteurs sont réunis pour produire de beaux effets de musique, au risque de faire languir l'action dramatique; de là les longs concerts qu'on trouve dans les finales ou les autres morceaux d'ensemble de l'école italienne moderne. Ces deux systèmes ont, parmi les amateurs et les artistes, beaucoup de partisans et de censeurs; les uns, entraînés par leur goût pour les convenances dramatiques et leur penchant pour ce qui est raisonnable; les autres, dominés par leur sensibilité pour la musique; car toute la différence d'opinion réside en deux systèmes différents, qui ont leurs qualités et leurs défauts. Le système dramatique est d'un effet plus sûr à la première représentation d'un opéra, surtout en France, parce que l'on s'y occupe plus du sujet de la pièce et de la marche de l'action que de la musique; mais dans la suite on voit souvent que

le système musical l'emporte, et qu'il donne aux succès plus de consistance.

D'après ce qui vient d'être dit, il est évident que les sensations sont complexes dans l'audition des morceaux d'ensemble et des finales; il est donc à peu près impossible de les analyser d'abord; les artistes les plus expérimentés n'y parviennent pas toujours; il leur arrive même souvent de prononcer à ce sujet des jugements qu'ils désavouent ensuite. Ce n'est qu'après avoir entendu deux ou trois fois les morceaux de cette espèce qu'on peut se faire une idée nette de leur construction et en apprécier le mérite. Tout ce qui concerne leur partie mélodique s'analyse de la même manière que dans les airs et les duos; mais il est une condition de perfection pour ces morceaux qui doit offrir plus de difficultés à quiconque n'a point fait une étude sérieuse de l'art; c'est la disposition des voix et les mouvements contrastés qui en résultent. Pour vaincre cette difficulté, il est nécessaire de séparer d'abord ce qui appartient à l'expression dramatique et à la mélodie du reste des parties constitutives du morceau, et de fixer son opinion sur ces objets; portant ensuite et successivement son attention sur les détails du mouvement des voix, des oppositions de caractère, d'harmonie et d'instrumentation, on pourra se former peu à peu des notions de toutes ces choses, et l'on finira par être si bien familiarisé avec elles qu'on n'éprouvera plus de difficulté à les réunir et à en apprécier l'ensemble, au lieu de n'en recevoir qu'un plaisir vague, tel que l'éprouve le public, qui n'a point appris à réfléchir ses sensations.

La musique d'église est plus simple que la musique dramatique sous de certains rapports, et plus compliquée sous d'autres points de vue. Dans son origine, ce n'est

que l'expression d'un sentiment religieux dégagé de passion, et conséquemment fort simple. Mais le besoin que nous avons d'émotions n'a pas permis aux musiciens de rester longtemps dans des limites si étroites. Les textes sacrés, les psaumes, les proses contiennent des récits douloureux, des élans de joie, et un langage figuré empreint de toute la pompe de l'Orient; le sentiment pieux qu'enveloppent ces figures et ce langage a disparu aux yeux de beaucoup de compositeurs, pour ne leur laisser apercevoir que la possibilité d'exprimer ces douleurs, ces joies du roi-prophète, ou les événements retracés dans le Symbole des apôtres. Dès lors, il a fallu avoir recours aux moyens ordinaires employés dans la musique dramatique, et s'en servir avec les modifications d'un style plus sévère. Ces innovations ont trouvé des censeurs et des partisans, comme toutes les nouveautés qu'on introduit dans les arts. Le parti le plus sage, dans ces sortes de disputes, est de considérer qu'il y a des beautés et des défauts inhérents à chaque genre, et qu'il n'est rien dont un homme de génie ne puisse tirer parti. Il ne peut pas exister de musique qui ne suive la marche du goût général et qui soit absolument étrangère aux progrès du genre dramatique; car celui-ci est d'un usage si général, qu'il est connu de tout le monde, et qu'il est nécessairement le régulateur des autres. Après avoir éprouvé toutes les émotions du théâtre, on est peu disposé à goûter une musique simple et calme pendant toute la durée d'un office; les compositeurs ont été entraînés par la nécessité à faire passer dans leur musique sacrée un peu de l'expression mondaine de l'opéra. Toutefois, il ne faut pas croire que la musique d'église calme et majestueuse ne puisse être goûtée aujourd'hui. Qu'on prenne, par exemple, les messes ou les motets de

Palestrina, ou, dans un autre genre, les psaumes de Marcello, et l'on verra qu'avec une bonne exécution cette musique agira sur un auditoire sensible, comme pourrait le faire un style plus moderne, mais avec des effets différents.

Pour se disposer à goûter de la musique religieuse d'un caractère grave et antique, il faut d'abord se dépouiller de ses habitudes et se bien pénétrer de cette vérité, que l'art a plus d'un moyen pour arriver jusqu'au cœur; car les obstacles que nous opposons par notre volonté à certaines émotions, contre lesquelles nous avons des préjugés, les empêchent de naître. Une fois mis dans une disposition d'attention et de désir d'éprouver du plaisir, nous ne tardons guère à en ressentir si l'ouvrage que nous écoutons renferme des beautés réelles, quoique ces beautés soient d'un ordre étranger à nos idées ordinaires. Il ne s'agit donc plus que d'analyser nos sensations, et pour cela nous devons procéder comme pour la musique d'un autre genre.

Les cantilènes de la musique religieuse sont rarement aussi faciles de perception que celles de la musique dramatique, parce qu'elles sont plus intimement liées à l'harmonie. Ajoutez à cela qu'elles sont le plus souvent mêlées d'imitations, de fugues et de toutes les formes scientifiques dont on a vu le détail précédemment; aussi n'est-il guère possible de classer dans la mémoire cette espèce de mélodie, comme on le fait de celles des opéras. A cause de cette difficulté, il faut percevoir en masse les impressions de la musique religieuse, c'est pourquoi elle exige plus d'aptitude à analyser l'harmonie. Ce n'est donc pas par ce genre de musique qu'il faut commencer l'éducation de l'oreille. Celle-ci ne pouvant devenir habile que par degrés, il est nécessaire de ne lui faire contracter l'habitude

de porter des jugements sur la musique sacrée qu'après qu'elle se sera familiarisée avec le style dramatique. Aux études sur les masses d'harmonie succéderont insensiblement les observations sur les formes scientifiques ; et pour peu qu'on y prête d'attention, on finira par avoir des notions suffisantes de ces combinaisons, qui sont caractéristiques du style religieux.

Le dernier degré de l'éducation musicale d'un amateur qui n'a point fait d'études sérieuses de la musique, est le style instrumental. Aussi voit-on peu de personnes étrangères à cet art qui aiment à entendre des quatuors, quintettis ou autres morceaux qui n'ont pas pour objet de faire briller l'habileté de l'instrumentiste. Dans ce genre de musique, le but n'est point marqué, l'objet n'est pas sensible. Délecter l'ouïe est certainement l'un des principes de la musique instrumentale comme de toute autre ; mais il faut aussi qu'elle émeuve ; elle a son langage d'expression particulier qu'aucun autre n'interprète ; il faut donc deviner ce langage au lieu de le comprendre, et cela demande de l'exercice. Je dirai de la musique instrumentale ce que j'ai déjà eu occasion de répéter plusieurs fois : il faut avoir la patience de l'écouter sans prévention, bien même qu'on ne s'y plaise pas ; avec de la persévérance on finira par la goûter, et dès lors on pourra commencer à l'analyser ; car ce genre de musique a aussi ses mélodies, son rhythme, ses quantités symétriques, ses variétés de forme, ses effets d'harmonie et ses modes d'instrumentation. En y appliquant les procédés de l'analyse dramatique, on en acquerra des notions comme de toute autre espèce de musique.

CHAPITRE XXIV.

S'il est utile d'analyser les sensations que la musique fait naître.

Je suis certain que beaucoup de lecteurs, en parcourant le chapitre qui précède, se seront dit : « Que prétend cet » homme avec ses analyses? Veut-il donc gâter nos jouis- » sances par un travail continuel, incompatible avec les » plaisirs que procurent les arts? Ceux-ci doivent être » sentis et non analysés. Loin de nous ces observations » et ces comparaisons, bonnes tout au plus pour ceux dont » l'âme sèche ne peut trouver autre chose dans la musique, » ou pour des professeurs de contrepoint. Nous voulons » jouir et non juger; donc nous n'avons pas besoin de rai- » sonnements. » C'est fort bien. A Dieu ne plaise que je veuille troubler vos plaisirs; mais à peine aurez-vous prononcé ces paroles, que, si vous allez au théâtre, vous allez vous écrier : *Quelle charmante musique!* ou bien : *Quelle détestable composition!* C'est ainsi qu'on prétend jouir d'ordinaire sans porter de jugements. L'orgueil des ignorants n'est pas moins réel que celui des savants ; mais il se cache derrière le manteau de la paresse.

Se persuaderait-on, par hasard, que je suis assez privé de sens pour vouloir qu'on substitue l'analyse des produits des arts aux plaisirs qu'ils donnent? Non, non, telle n'a point été ma pensée; mais, certain qu'on ne voit que ce qu'on a appris à regarder, qu'on n'entend que ce qu'on sait écouter, que nos sens, enfin, et par suite nos sensations, ne se développent que par l'exercice, j'ai voulu démontrer comment on dirige celui de l'ouïe pour le rendre plus

habile à saisir toutes les impressions de la musique ; je n'ai pas cru devoir ajouter que les exercices cessent d'eux-mêmes dès que l'organe est instruit, parce que cela s'entend de reste ; il n'est plus question de se guider par des lisières, ni de s'appuyer sur les meubles, dès qu'on sait marcher. Ces analyses que j'ai présentées comme nécessaires pour juger des qualités de la musique ou de ses défauts, ces analyses, dis-je, se font avec la rapidité de l'éclair, dès qu'on en a contracté l'habitude ; elles deviennent inhérentes à notre manière de sentir, au point de se transformer elles-mêmes en sensations. Eh ! qu'est-ce, je vous prie, que ces analyses en comparaison de celles que fait un musicien habile ? Il ne se borne point, lui, à saisir quelques détails de formes, à distinguer des mélodies plus ou moins bien rhythmées, une expression plus ou moins dramatique, etc. ; le musicien entend tous les détails de l'harmonie, remarque un son qui dans un accord ne se résout pas convenablement, ou un heureux emploi d'une dissonance inattendue, d'une modulation inusitée, et de toutes les finesses de la simultanéité ou de la succession des sons ; il distingue les diverses sonorités d'instruments, applaudit ou censure des innovations de formules ou des abus de moyens ; enfin, les immenses détails de tout ce qui compose les grandes masses musicales sont présents à son esprit comme s'il les examinait avec réflexion sur le papier. Croit-on qu'il fasse péniblement toutes ces remarques, que cela l'empêche de goûter l'effet général de la composition, et qu'il en éprouve moins de plaisir que celui qui s'abandonne en aveugle à ses sensations ? Nullement : il ne pense seulement pas à toutes ces choses ; elles sont présentes à sa pensée, mais comme par enchantement, sans qu'il le sache, sans même qu'il s'en occupe.

Merveilleux effet d'une organisation perfectionnée par l'étude et par l'observation ! Tout ce qui semblerait devoir affaiblir la sensation, pour augmenter la part de l'intelligence, tourne au profit de cette même sensation. Nul doute qu'une musique médiocre ou mauvaise ne soit plus pénible à entendre pour un artiste habile que pour l'homme du monde incapable d'en apercevoir les défauts ; sous ce rapport celui-ci a l'avantage ; mais aussi combien les jouissances du premier sont plus vives, si toutes les conditions désirables se trouvent réunies dans une composition ! Ces conditions ne sont nécessaires qu'autant qu'elles concourent à la perfection ; mais la perfection résulte de choses si délicates, si fugitives, qu'on ne peut la sentir qu'autant que ces choses sont à la portée de l'intelligence et qu'on s'est familiarisé avec elles. De là vient que les simples curieux n'aperçoivent point la différence qui se trouve entre un tableau de Raphaël et un ouvrage du Corrège ou du Guide. On ne peut mettre en doute que la perfection ne procure des plaisirs plus purs que ce qui n'en est que l'à peu près ; mais la perfection ne se voit que lorsqu'on a appris à la voir ; il faut donc l'apprendre. Qu'on retourne la question comme on voudra, il faudra en venir à cette conclusion.

Apprendre à faire des analyses du principe des sensations musicales est sans doute une étude qui détourne l'attention de ce qui pourrait flatter les sens ; cette étude trouble le plaisir qu'on éprouverait à entendre de la musique ; mais qu'importe, si l'on ne fait que suspendre ce plaisir pour le rendre plus vif ! Chaque jour l'étude deviendra moins pénible, dès qu'on en aura contracté l'habitude, et le moment viendra où l'analyse se fera sans

qu'on y prenne garde, et sans que les sensations en soient troublées. Si l'on pouvait se rendre compte des changements qui s'opèrent dans la manière de sentir et apprécier les beautés et les défauts des œuvres musicales par le seul fait de l'habitude, et indépendamment de toute connaissance positive, on remarquerait que, non seulement le goût se modifie, mais qu'on finit par faire jusqu'à un certain point de ces analyses dont je viens de parler, sans le savoir, et sans en connaître les règles. De là vient que des habitués des théâtres lyriques ont un jugement plus sûr que ceux qui n'assistent aux représentations d'opéras que de loin en loin. Il est évident que ce qu'on fait sans guide, on peut le faire mieux si l'on est guidé. Tout ce qu'on débite dans le monde et dans les livres sur la sensibilité naturelle pour les arts, et sur l'altération de cette sensibilité par l'observation, n'est ni fondé, ni raisonnable; mais la paresse s'accommode de ces préjugés.

CONCLUSION.

Ai-je mis dans ce livre tout ce qu'on espérait y trouver? je l'ignore. Cela est d'autant moins vraisemblable que tout le monde n'y cherchera pas les mêmes choses. En commençant à le parcourir, la plupart des lecteurs auront des opinions, des préjugés, des affections ou des antipathies. Comment espérer de réformer tout d'abord ce qui ne s'use qu'avec le temps? Mais ce qui ne sera pas l'effet immédiat de la lecture du livre sera le résultat des réflexions qu'il

aura provoquées. Je crois avoir pénétré dans les causes de l'ignorance volontaire où l'on reste à l'égard de la musique ; pour la faire disparaître, je n'ai demandé qu'un peu d'attention ; les plus rebelles finiront par me l'accorder, fût-ce même sans le savoir.

FIN.

DICTIONNAIRE

DES MOTS

DONT L'USAGE EST HABITUEL DANS LA MUSIQUE.

A

ABRÉVIATIONS. Signes par lesquels on représente dans la notation de la musique certaines suites de sons et même des phrases entières. Les abréviations diminuent le travail du copiste, et facilitent quelquefois la lecture de la musique.

ACCIACATURA. Mot italien qui n'a point d'équivalent dans la langue française : il indique une sorte d'ornement employé dans l'exécution de la musique de piano ou de harpe, lequel consiste à faire entendre successivement et rapidement les notes d'un accord au lieu de les frapper ensemble.

ACCIDENTEL (signe). On appelle *signes accidentels* les ♯, ♭, ou ♮, qui, n'étant point placés près de la clef, se rencontrent dans le cours d'un morceau de musique.

ACCOMPAGNATEUR. Celui qui accompagne un chanteur ou un instrumentiste sur le piano ou sur l'orgue.

ACCOMPAGNEMENT. Art d'accompagner. Il se divise en plusieurs espèces. La première est l'*accompagnement plaqué*, qui consiste à jouer avec la main gauche sur le clavier la basse écrite sur le papier de musique (voy. *Basse*), pendant qu'on exécute avec la main droite les accords indiqués par des chiffres au-dessus de cette basse (voy. *Accords* et *Chiffres*). La deuxième est l'*accompagnement figuré*, dans lequel la mélodie se joint à l'harmonie (voy. *mélodie* et *Harmonie*). La troisième est l'*accompagnement de la partition* (voy. *Partition*), qui consiste à jouer simultanément sur le piano toutes les parties d'orchestre (voy. *Orchestre*).

Accompagnement. On appelait aussi autrefois de ce nom ce qu'on désigne aujourd'hui par celui d'*instrumentation* (voy. *Instrumentation*).

ACCORD. Réunion de plusieurs sons qui s'accordent ensemble, qui plaisent à l'oreille.

ACCORDER. C'est mettre dans un rapport satisfaisant de justesse pour l'oreille les sons d'un instrument avec lui-même ou avec d'autres instruments, soit en augmentant ou diminuant la tension des cordes d'un violon, d'une basse, d'une guitare ou d'un piano, soit en allongeant ou raccourcissant le tube d'un instrument à vent, comme la flûte, le cor, etc.

ACCORDEUR. Celui qui accorde les instruments; ce nom ne se donne qu'à ceux dont l'état est d'accorder les pianos ou les orgues.

ACCORDS CONSONNANTS. Les accords consonnants sont ceux dans lesquels il n'entre que des intervalles agréables appelés consonnances (voy. *Intervalle* et *Consonnances*).

ACCORDS DÉRIVÉS. Accords tirés des fondamentaux, et dans lesquels on ne dispose pas les sons dans l'ordre le plus direct.

ACCORDS DISSONANTS. Les accords dissonants sont ceux qui procurent à l'oreille une sensation moins satisfaisante que les accords consonnants, et qui sont composés de *dissonances* (voy. ce mot).

ACCORDS FONDAMENTAUX. Les accords fondamentaux sont ceux dans lesquels on dispose les sons dans l'ordre le plus simple, c'est-à-dire à la tierce l'un de l'autre (voy. *Tierce*). Il n'y en a que deux, *l'accord parfait* (voy. ce mot), et *l'accord de Septième* (voy. *septième*).

ACCORD PARFAIT. Accord composé de trois sons placés à la tierce l'un de l'autre. C'est le plus doux à l'oreille, et le seul qui donne la sensation d'une conclusion harmonique.

ACOUSTIQUE. Science du son; ce mot est dérivé d'un verbe grec qui signifie *entendre*. L'acoustique se partage en deux parties distinctes; l'une est relative aux phénomènes qui se manifestent dans la résonnance des corps sonores, l'autre se compose de calculs qui ont pour objet de déterminer les rapports des sons entre eux. La première se nomme *acoustique expérimentale*, l'autre est l'*acoustique arithmétique* ou *canonique*.

Acoustique. S'emploie quelquefois comme adjectif. Ainsi on dit un *instrument acoustique*, *un phénomène acoustique*, etc.

AD LIBITUM. Mots latins qui signifient *à volonté*. Lorsqu'on les trouve placés sous un trait de vocalisation ou sous un *point d'orgue* (voyez *Vocalisation* et *Point d'orgue*), ils indiquent qu'on peut jouer ce qui est écrit ou le supprimer si on le trouve bon. On trouve aussi quelquefois ces mots placés au commencement d'une partie d'accompagnement de violon, de basse, etc.; cela signifie que ces accompagnements ne sont pas indispensables.

ADAGIO. Mot italien qui signifie *posément*. On l'écrit au com-

mencement des morceaux de musique pour indiquer un mouvement lent.

ADAGIO. Se prend quelquefois comme le nom du morceau dont il indique le mouvement; c'est ainsi qu'on dit : *Un bel adagio*, un *adagio de Beethoven*, etc.

AFFETTUOSO. Mot dont on se servait autrefois pour avertir le chanteur ou l'instrumentiste qu'ils devaient jouer ou chanter avec une expression douce et mélancolique. L'emploi de ce mot et de plusieurs autres du même genre est devenu moins fréquent depuis qu'on indique les différents degrés de lenteur ou de vitesse, par les numéros du métronome de Maelzel.

AFFINITÉ *des sons*. Tendance qu'ils ont les uns vers les autres. La *note sensible* (voy. ce mot) a de l'affinité avec la tonique; le *quatrième* degré (voy. ce mot) en a avec le troisième.

AGILITÉ, s. f. Se dit de la facilité possédée par un chanteur ou par un instrumentiste à exécuter des suites rapides de sons.

AGITATO. Mot italien qui, placé en tête d'un morceau de musique, est le signe d'un caractère d'expression passionnée joint à la vitesse.

AGRÉMENTS. On donnait autrefois ce nom à certains traits improvisés ou écrits dont on ornait les mélodies; on l'a remplacé ensuite par celui d'*ornements* (voyez ce mot), et, de nos jours, par le mot italien *fioriture*, qu'on a francisé (voy. ce mot).

AIGU. Se dit d'un son élevé de l'échelle musicale (voy. *Son*.)

AIGU se prend quelquefois substantivement, et s'emploie pour désigner par comparaison la partie élevée d'une voix ou d'un instrument. On dit : Aller du *grave* à l'*aigu*, pour passer des sons bas aux sons élevés.

AIR. Nom générique par lequel on désigne toute pièce de musique pour une voix seule. La forme des airs est fort variée. Les airs les plus anciens sont les *chansons populaires* (voy. *Chanson*), qu'on appelle aussi *airs nationaux*. Chaque peuple en a de particuliers; on cite les *barcarolles* de Venise, les *tarentelles* et les *villanelles* de Naples, les *lieder* de l'Allemagne, les *ranz-de-vaches* de la Suisse, les *boleros*, *seguedilles* et *tirannas* de l'Espagne, les *songs* de l'Écosse et de l'Irlande (voy. tous ces mots). Chaque province de France a les siens; dans l'Auvergne, on trouve les *bourrées*; dans le Poitou, les *branles*; dans la Bourgogne, les *Noëls*, etc. (voy. ces mots). Il y a des airs qui, sans être populaires, ont des formes particulières à certains pays; en France, on a la *romance*; en Italie, *la canzone*, etc. (voyez ces mots). Les airs d'opéras sont de plusieurs espèces : le premier air que chante un acteur, dans la pièce, s'appelle *cavatine*; les airs d'un seul mouvement, dont la phrase principale est ramenée plusieurs fois, portent le nom de *rondeau*. Il y a des airs

d'un seul mouvement, d'autres qui ont deux mouvements : l'un modéré ou lent, l'autre vif. Enfin, il en est qui sont composés de trois mouvements : le premier modéré, le second lent, et le troisième vif. Quelquefois ces airs sont précédés d'un *récitatif*. On leur donne en général le nom de *grands airs*, et celui de *scène* quand ils remplissent en effet toute une scène. La forme des airs d'opéra a varié selon les temps et les lieux (voy. *Cavatine*, *Rondeau*, *Récitatif*).

Les petits airs d'opéras français prennent le nom de *couplets*, d'après celui de la petite pièce de poésie sur laquelle ils sont placés.

Les *airs de danse* font partie des airs nationaux de différents peuples. Il y avait autrefois des airs de danse d'un caractère déterminé, qu'on appelait *gigue*, *courante*, *allemande*, *anglaise*, *menuet*, etc. (voy. ces mots); il n'y a plus aujourd'hui que des *contredanses* dont les thèmes sont pris dans des airs d'opéra (voy. *Contredanse*). L'Allemagne a donné naissance à une sorte de danse dont l'air est en mesure ternaire, et qu'on appelle *valse* (voy. ce mot). La Hongrie a les *polkas*. Le *fandango* des Espagnols est aussi un air de danse d'un mouvement vif en mesure ternaire (voyez *Fandango*); enfin, les Polonais ont la danse grave à trois temps, qu'on appelle *polonaise* (voy. ce mot), et les *mazourkes*. L'air de danse appelé *galop* ou *galopade* est une valse rapide et sautée à deux temps.

ALLA BREVE. Mots italiens qu'on trouve quelquefois au commencement des morceaux de musique d'église, et qui indiquent un mouvement rapide d'une mesure à deux temps, composé d'une ou de deux rondes.

ALLA MILITARE, *à la militaire*. Ces mots, placés au commencement d un morceau de musique, indiquent qu'il faut donner à son exécution le caractère des marches militaires.

ALLA PALESTRINA. Se dit d'un style de musique d'église et de chambre, traité avec tant de perfection, dans le XVIe siècle, par un compositeur de l'école romaine, nommé Pierre-Louis de Palestrina, que ses ouvrages sont devenus les modèles du genre.

ALLA POLACCA, c'est-à-dire dans le mouvement de la polonaise, en mesure ternaire modérée.

ALLEGRO. Mot italien qui signifie *gai*, mais qu'on emploie plus communément en musique pour désigner un certain degré de vitesse dans le mouvement des morceaux, abstraction faite de leur caractère gai ou triste. L'*allegro* est le mouvement intermédiaire entre le *presto*, qui est l'excès du vif, et l'*adagio*, qui est l'excès du lent. On indique ces différentes modifications de lenteur ou de vitesse en joignant au mot *allegro* quelque épithète

qui indique le caractère de chacune de ces modifications. Ainsi, dans la gradation de l'allegro de plus en plus vif, on écrit *allegro con moto* ou *allegro mosso*, *allegro con brio*, *allegro animato* ou *con animo*, *allegro assai* et *allegro vivace;* dans la vitesse décroissante, on trouve *allegro giusto*, *allegro commodo*, *allegro moderato* et *allegro maestoso*. Entre les deux extrêmes, *allegro maestoso* et *allegro vivace*, la différence de mouvement est très grande

ALLEGRETTO. Diminutif d'*allegro*, indique un mouvement moins vif, quoique d'un caractère léger et marqué.

ALLEMANDE. Air de danse à deux temps composés de la valeur de deux noires dans une mesure, et dont le mouvement est celui d'un *allegretto* un peu animé. Autrefois, lorsque les termes italiens *allegro*, *allegretto*, etc., n'étaient point encore en usage, on désignait les morceaux de musique instrumentale à deux temps correspondants au mouvement de l'allegretto par le mot *allemande*, bien que ces morceaux ne fussent pas des airs de danse. En général, on se servait des noms des airs de danse pour l'indication des mouvements, parce que l'allure de ces airs était connue de tout le monde.

ALTÉRATION, s. f. Nom qu'on donne en général aux changements accidentels d'intonation qu'une note éprouve par l'effet d'un signe d'élévation ou d'abaissement. L'altération a toujours pour effet de réduire à un demi-ton les passages d'une note à une autre.

On distingue les altérations en *ascendantes* et *descendantes;* les altérations ascendantes transforment la note altérée en note sensible accidentelle; les altérations descendantes en font un quatrième degré momentané.

ALTÉRÉS, ALTÉRÉES. Les *intervalles altérés* sont ceux que l'altération d'une note tire de leur conformation naturelle au ton et au mode d'un morceau de musique; les *notes altérées* deviennent telles par l'addition d'un signe étranger au ton.

ALTISTE. Chanteur qui exécute la partie d'*alto* dans les chœurs (voy. l'article suivant).

ALTO. Nom que donnait autrefois à la voix de castrat qui correspondait à la voix grave de femme appelée *contralto*, ou aux ténors élevés des chœurs; dans ce dernier cas, l'*alto* était synonyme du mot français *haute-contre* (voy. ce mot).

ALTO VIOLA, c'est-à-dire *viole*, qui correspond à la voix d'*alto*, qui remplit dans la musique instrumentale le même office que la voix d'*alto* dans la vocale. Aujourd'hui, on indique plus communément cet instrument par le simple mot de *viole*, ou *viola*.

AMABILE. Mot italien qu'on trouve quelquefois dans la musique,

et qui indique que le caractère de l'exécution doit être doux et gracieux.

AME. Petit morceau de bois cylindrique qui, placé dans l'intérieur du violon, de la viole ou de la basse, sert d'une part à soutenir la table sous la pression des cordes, et, de l'autre, à mettre en communication de vibration toutes les parties de l'instrument.

Ame se dit aussi de la faculté d'expression qui réside dans la sensibilité d'un chanteur ou d'un instrumentiste On dit de celui dont le chant ou le jeu décèle une grande énergie d'expression, *qu'il a de l'âme.*

A-MI-LA. On appelait ainsi autrefois la note *la* Quelques musiciens de province se servent encore de cette expression surannée.

A-mi-la se disait aussi du petit instrument d'acier à deux branches, qu'on nomme aujourd'hui *diapason* (voy. ce mot).

AMOROSO. Mot qui se place quelquefois au commencement d'un morceau de musique, et qui indique à la fois une certaine nuance de lenteur dans le mouvement, et un caractère de douce langueur dans la mélodie.

Chanter amoroso se dit dans une acception grotesque et pour désigner une manière de chanter affectée et langoureuse.

ANCHE, s. f. Languette simple ou double qui vibre par l'action de l'air, et dont les battements sont les agents du son dans certains instruments à vent. Ces instruments sont le *hautbois*, le *cor anglais*, le *basson*, la *clarinette* et le *cor de bassette*. L'anche du hautbois, du cor anglais et du basson consiste en deux languettes de roseau, amincies par l'extrémité qui doit être pressée par les lèvres, et ajustées de l'autre sur un petit tuyau cylindrique, en cuivre, qui s'adapte à l'instrument (voy. *Hautbois*, *Cor anglais*, *Basson*). L'anche de la clarinette et du cor de bassette n'est composée que d'une seule languette mince, également en roseau, qui s'applique à la partie supérieure de l'instrument appelée *le bec* (voy. *Clarinette* et *Cor de bassette*). La beauté du son qu'on tire de ces instruments dépend à la fois de la qualité de l'anche, de la conformation des lèvres qui la pressent, et de la quantité d'air qu'on y introduit.

Anche est aussi le nom d'une petite languette de laiton qui s'applique à de certains tuyaux d'orgue, et qui produit le son par sa vibration (voy. *Jeux d'anche*).

ANDANTE. Mot italien qui indique un mouvement modéré, mais d'un rhythme sensible. C'est le participe du verbe *andare*, aller.

Andante se prend quelquefois substantivement, lorsqu'on dit un *andante de quatuor* ou *de symphonie*.

ANDANTINO. Modification du mouvement *andante;* littéralement, *andantino* signifie *allant un peu;* c'est donc à tort que quelques écrivains ont cru que le mouvement andantino doit être plus animé que l'andante.

ANGÉLIQUE, s. f. Instrument à clavier du genre du clavecin ou de l'épinette (voy. ces mots). On croit qu'il a été inventé à Mulhausen, au commencement du XVIIe siècle, par un facteur d'orgue nommé Ratz.

ANGÉLIQUE (*voix*). Sorte de jeu d'orgue composé de tuyaux cylindriques à anche (voy. *Jeux d'anche*).

ANGLAISE, s. f. Air de danse à mesure binaire, d'un mouvement animé et d'un rhythme égal.

ANIMATO, *animé*. Mot qui indique l'accélération d'un mouvement donné. Il se joint ordinairement à un autre mot qui détermine le caractère du morceau, comme *allegro animato*.

ANIMO, *con animo*. Expressions qui se trouvent quelquefois dans la musique, et qui indiquent la nécessité d'un caractère d'énergie dans l'exécution.

ANIMOCORDE ou ANÉMOCORDE. Instrument à clavier dans lequel les cordes résonnent par le moyen d'un courant d'air qui les frappe. Cet instrument fut inventé à Paris en 1789, par un Allemand nommé Jean Schnell. Il n'est plus en usage.

ANONNER. Lire avec peine, exécuter avec embarras la musique qu'on a sous les yeux.

ANTICIPATION. Manifestation prématurée dans une harmonie d'un son qui appartient à l'harmonie de l'accord suivant. Quelquefois l'anticipation est dans la mélodie; d'autres fois elle est dans les parties qui l'accompagnent.

ANTIENNE, s. f. Chant d'église originairement divisé en strophes, qui sont récitées alternativement par une partie des chantres du chœur, pendant que l'autre se tait. *Antienne*, en latin *antiphona*, est formé de deux mots grecs, ἀντι, *contre*, et φωνὴ, *voix*, c'est-à-dire voix mises en opposition. Les prières si connues *Ave maris Stella*, *Salve Regina*, et *Regina cœli*, sont des antiennes.

ANTIPHONAIRE ou ANTIPHONIER, s. m. Recueil des antiennes notées en *plain-chant* (voy. ce mot).

APOLLON. Instrument de musique, de l'espèce du luth, monté de vingt cordes, inventé à Paris en 1678, par un musicien nommé Promt.

APOLLONICON. Grand orgue perfectionné, inventé par MM. Flight et Robson, à Londres, vers 1824. Cet orgue peut être joué à volonté par un organiste, ou par un mécanisme, au moyen de cylindres notés.

APOLLONION. Instrument à clavier inventé par Jean Vœller, à Darmstadt, vers la fin du XVIIIe siècle. Cet instrument était un

piano à deux claviers avec plusieurs jeux d'orgue, et surmonté d'un automate qui jouait divers concertos de flûte.

APPASIONATO. Mot italien qui indique la nécessité d'une expression passionnée dans l'exécution de la musique.

APPOGIATURE, s. f. Mot italien francisé et qui vient du verbe *appogiare*, appuyer. L'appogiature est un ornement de la mélodie qui consiste en une note sans valeur réelle dans le chant qu'on ajoute au-dessus ou au-dessous d'une autre note essentielle. Le caractère de la phrase, les circonstances et le goût du chanteur ou de l'instrumentiste déterminent la durée de la note d'appogiature; quelquefois elle est assez rapide pour n'avoir qu'une valeur inappréciable; d'autres fois elle enlève à la note essentielle la moitié de la durée; il arrive même qu'on lui donne une valeur plus grande. Il est des cas où le compositeur écrit la note d'appogiature; il en est d'autres où il abandonne à l'exécutant le soin de juger de sa nécessité.

ARCHET, s. m. Baguette flexible en bois, à laquelle sont attachés des crins qu'on enduit d'une résine préparée (voy. *Colophane*), et qui sert à faire résonner les cordes du violon, de la viole, du violoncelle et de la contrebasse par le frottement. Le nom d'*archet* vient de ce qu'originairement la baguette était courbée en forme d'arc. En italien on dit *arco*. Les crins de l'archet se tendent à volonté par le moyen d'une vis placée à l'une des extrémités.

ARCHILUTH, s. m. Sorte de grand luth qu'on a confondu quelquefois avec le théorbe, quoique ce fussent deux instruments différents. L'archiluth était monté de vingt cordes accordées deux par deux à l'unisson. C'était un instrument difficile à jouer.

ARCO. Mot italien qui signifie *archet*. Lorsqu'il est écrit sous une partie de violon, de viole ou de basse, il indique qu'il ne faut pas pincer les cordes, mais jouer avec l'archet.

ARIA, s. m. Ce mot, qui signifie air dans la langue italienne, ne se dit en France que dans une acception ironique, par les personnes qui sont peu sensibles à la musique. On dit *de grands aria*, pour dire des airs longs et ennuyeux.

ARIETTE, s. f., diminutif d'*air*. Une ariette devrait donc être un petit air, cependant on nommait ainsi autrefois tous les airs grands et petits. *Ariette* est maintenant un mot vieilli qui ne se dit plus.

ARIOSO. Adjectif qui, lorsqu'il est pris substantivement, indique que l'exécution d'une pièce de musique doit être d'un caractère large et passionné.

ARMER LA CLEF. C'est mettre auprès d'elle le nombre de dièses et de bémols convenable pour le ton d'un morceau de musique.

ARPÉGE, s. m., en italien *arpeggio*. Manière de faire entendre successivement les notes d'un accord, particulièrement sur les instruments à archet. Ce mot vient de l'italien *arpa*, *harpe*, parce

que cet instrument paraît avoir donné lieu aux premiers arpéges qu'on ait faits.

ARPÉGER, v. n. Faire des arpéges.

ARRANGER, v. a. C'est réduire la partition d'un opéra, d'une ouverture, d'un air, ou de tout autre morceau de musique pour un petit nombre d'instruments ou pour un seul, ou seulement en changer la nature, comme lorsqu'on arrange un concerto de violon pour piano, et *vice versâ*. Il serait plus exact de dire *déranger* qu'arranger, car on ne change guère la disposition primitive d'un bon morceau de musique sans en altérer le caractère et l'effet.

ARTICULER, v. a. C'est faire entendre distinctement les paroles dans le chant, et rendre les notes avec précision et netteté, soit avec la voix, soit sur un instrument.

ASCENDANT, TE, adj. Se dit d'un intervalle (voy. ce mot) ou d'une note dont la destination est de se résoudre en montant.

ASPIRATION, s. f. Action de faire entrer l'air dans les poumons pendant le chant. Lorsque l'aspiration est bruyante ou seulement sensible, il en résulte un effet désagréable à l'oreille.

ASPIRER, v. a. Prendre la respiration.

ASSAI. Adverbe italien qui signifie *beaucoup*. Il indique une augmentation de lenteur, de vitesse, de force ou de douceur, lorsqu'il est joint à d'autres mots, tels que *largo*, *allegro*, *forte-piano* (voy. ces mots).

ATTACCA SUBITO. Mots italiens qu'on trouve quelquefois à la fin d'un morceau de musique : ils indiquent qu'il faut commencer immédiatement le morceau suivant.

ATTAQUE, s. f. Action d'un musicien qui commence un morceau, un trait, après un repos, avec précision et hardiesse. Dans les chœurs des théâtres, il y a des *chefs d'attaque* qui guident les autres chanteurs lorsque ceux-ci ne sont que des musiciens médiocres.

ATTAQUER, v. a. Faire l'attaque avec précision.

AUBADE, s. f. Concert qui se donne à l'aube du jour, en plein air, sous les fenêtres de quelqu'un. L'aubade n'est guère en usage que dans les corps de musique militaire : on la donne aux princes, aux autorités militaires, etc.

AUGMENTATION, s. f. Se dit de l'agrandissement de la valeur des notes d'un thème ou d'un sujet de fugue ; sorte d'artifice dont on se sert quelquefois pour donner de la variété à ce genre de morceau (voy. *Fugue*).

AUGMENTÉ, ÉE. Adj. qui se joint au nom d'un intervalle lorsque sa note supérieure est élevée, ou lorsque la note inférieure est baissée par l'effet de *dièses*, de *bécarres* ou de *bémols* (voy. ces mots) qui n'appartiennent ni au ton, ni au mode du morceau ou du passage.

AUTHENTES ou AUTHENTIQUES. Nom de certains tons de *plain-chant* (voy ce mot).

B

BAISSER, v. a. C'est descendre l'intonation d'une note, ou parce qu'elle est trop haute, ou parce que la voix manque d'énergie.

BALLADE, s. f. Chanson dont l'origine remonte au XIIe siècle, et dont l'usage s'est conservé en Angleterre, en Irlande et en Écosse. Dans les manuscrits des anciens *trouvères* ou troubadours, on trouve des *ballades* et des *chansons balladées* avec le chant noté. Le sujet de la ballade est ordinairement un trait d'histoire vrai ou romanesque, développé sous la forme d'une ode, et divisé en plusieurs strophes. Les mélodies de ballades écossaises et irlandaises sont d'un caractère mélancolique : il y en a de charmantes.

BALLET, s. m. Ce mot vient de l'italien *ballo*, danse. Sa signification exacte a varié. Au XVe siècle il y avait des ballets composés de danses graves, de personnages historiques, mythologiques ou même bibliques; ces ballets étaient dansés par les rois, les princes et leurs courtisans. Plus tard on eut des ballets mêlés de chant; tel était le *ballet comique de la royne*, composé par Balthasarini, pour les noces du duc de Joyeuse, en 1581; puis vinrent les *ballets-opéras* et les *ballets-pantomimes*. Ces derniers sont composés d'une action dramatique à laquelle la danse est mêlée.

BANDE, s. f. Mot qui a passé depuis peu de la langue italienne en français, et qui signifie un *corps de musique militaire* Il n'a point de synonyme dans la langue française.

BARBITON, s. m. Nom d'un instrument à cordes de la musique grecque. On croit que c'était une variété du genre de la lyre.

BARCAROLLE, s. f. Chanson de gondolier, en dialecte vénitien. Les mélodies en sont généralement agréables. Leur mouvement est modéré, en mesure binaire à divisions ternaires. *Barcarolle* signifie *chanson de barque*, et vient de *barca*.

BARDES, s. m. Poëtes et chanteurs chez les anciens Gaulois, Germains et Bretons. C'étaient eux qui entonnaient les chansons guerrières, et qui étaient chargés d'exciter le courage des héros. Les Bardes les plus célèbres sont Fingal et son fils Ossian.

BARITON, s. m. Genre de voix d'homme qui tient le milieu entre la basse et le ténor.

Bariton est aussi le nom d'un instrument à archet du genre de la basse de viole, qui fut inventé vers 1700. On l'appelait, en Italie, *viola di bordone*. Cet instrument était monté de sept cordes de boyaux, qu'on jouait avec l'archet, et de seize cordes d'acier qu'on pinçait avec le pouce.

BARRAGE d'un instrument à cordes. Appareil de barres qui se place sous la table d'un instrument à archet, d'une guitare, d'un piano, etc., pour en augmenter le son.

BARRÉ, s. m. Position des doigts en travers du manche de la guitare sur toutes les cordes, ou seulement sur quelques unes.

BARRES, s. f. pl. Traits perpendiculaires par lesquels on sépare la quantité de notes dont la valeur forme ce qu'on appelle une *mesure*. Ces barres ont été imaginées pour faciliter la lecture de la musique et la division des temps. Elles ne furent point en usage jusqu'à la fin du XVIe siècle. D'abord on ne les plaça qu'après un certain nombre pair de mesures, tel que quatre ou huit; plus tard on les posa de deux en deux, et l'on finit par en mettre à la fin de chaque mesure, soit binaire, soit ternaire.

On se sert aussi dans la notation de la musique de barres obliques, simples, doubles, triples ou quadruples. Placées après des traits en croches simples, doubles, triples ou quadruples, elles indiquent qu'il faut les répéter autant de fois qu'il y a de groupes de barres. Les barres obliques sont une des abréviations de la musique.

BAS, adj. Synonyme comparatif de *grave*, se dit d'un son par opposition à *haut* ou *aigu*. *Chanter bas* n'a pas une signification analogue à *parler bas*, c'est-à-dire *demi-voix;* mais chanter au-dessous du ton. On disait cependant autrefois *chanter à voix basse* pour *chanter doucement*, *piano;* cette expression n'est plus en usage.

BAS-DESSUS. Voix de femme d'une élévation moyenne, qu'on appelle, en Italie, *mezzo soprano*.

BASSE, s. f. Voix la plus grave de toutes. On donne aussi ce nom au *violoncelle* (voy. ce mot), qui, dans ses quatre cordes, sans démancher, a à peu près l'étendue de la voix de basse. Par analogie on appelle *basse* la partie la moins élevée de toute espèce de musique, celle qui sert de base à l'harmonie. Par exemple, on dit : *Je chanterai le dessus, vous ferez la basse sur le violon*, bien que le violon ne soit pas une basse et n'ait pas la gravité de ses sons.

BASSE CHANTANTE, en italien *basso cantante*. La partie la plus grave de la musique vocale.

BASSE CHIFFRÉE. Partie de basse surmontée de chiffres sur laquelle les organistes accompagnent l'harmonie de la musique d'église et qui servait autrefois à l'accompagnement de toute espèce de musique sur le clavecin (voy. l'article suivant).

BASSE CONTINUE. Partie de basse instrumentale surmontée de chiffres indiquant les accords qui doivent être joués pas l'accompagnateur. L'invention de ce genre de basse remonte au commencement du dix-septième siècle; on l'attribue à Louis Via-

dana, compositeur italien. On lui donna le nom de *basse continue* parce qu'elle n'était pas interrompue comme la basse vocale. On disait autrefois *enseigner la basse continue* pour dire *enseigner l'harmonie* ou l'*art de l'accompagnement*. L'expression de *basse continue* a cessé d'être en usage.

BASSE CONTRAINTE, en italien *basso ostinato*. Formule de basse que les anciens compositeurs se proposaient avec l'obligation de changer sans cesse le chant et l'harmonie, tandis que la phrase de la basse restait constamment la même.

BASSE-CONTRE, s. f. Variété de la voix de basse dont le timbre (voy. ce mot) est plus fort que celui de la voix de basse moyenne, appelée *basse-taille*, qui est moins étendue dans le haut et qui a quelques notes de plus dans le bas.

BASSE FONDAMENTALE. Nom imaginé par un compositeur français, nommé Rameau, pour une basse rationnelle composée des notes graves de certains accords, laquelle servait de preuve, selon lui, de la régularité de l'harmonie. Le *système de la basse fondamentale* a eu beaucoup de vogue en France pendant une partie du dix-huitième siècle ; mais il n'a jamais été adopté que dans ce pays ; il est maintenant oublié.

BASSE-DE-HAUTBOIS. Ancien nom français du basson (voy. ce mot).

BASSE-TAILLE. Voix de basse moyenne, moins grave que la *basse-contre* (voy. ce mot), et moins élevé que le *bariton* (voy. ce mot). *Basse-taille* est particulièrement le nom de la voix de basse des chœurs. La voix de basse des solos s'appelle *basse-chantante*.

BASSE-DE VIOLE, en italien *viola da gamba*. Instrument qui servait à faire la partie de basse de la musique instrumentale avant l'invention du violoncelle (voy. ce mot). Après l'introduction de celui-ci dans les orchestres, la basse-de-viole servit encore longtemps pour jouer des solos. Elle était montée de six cordes et quelquefois de sept.

BASSE DE VIOLON. On donnait autrefois ce nom au violoncelle, à une ancienne basse moyenne appelée aussi *basse-de-chœur*, et même à la *contrebasse* (voy. ce mot).

BASSISTE, s. m. Musicien qui joue du violoncelle.

BASSON, s. m. Instrument à vent composé de plusieurs pièces de bois percées de trous et armées de clefs, qui se joue avec une *anche* (voy. ce mot) adaptée à un canal de cuivre appelé *bocal*.

Basson. Jeu d'orgue composé de tuyaux à hanche, qui imitent le son de l'instrument du même nom.

BASSONNISTE, s. m. Musicien qui joue du basson.

BATON DE PAUSES. Barre épaisse qui est renfermée dans l'espace de deux ou trois lignes de la portée, et qui représente un silence de deux ou de quatre mesures.

BATON DE MESURE. Morceau de bois court et rond avec lequel les chefs d'orchestre battent la mesure, quand ils ne se servent pas d'un violon pour diriger les musiciens.

BATTERIE, s. f. Passage composé des notes d'un accord qu'on fait entendre successivement sur un instrument, et qu'on répète plusieurs fois dans un mouvement plus ou moins rapide.

BATTIMENTO, *battement*. Sorte d'ornement du chant analogue au *trille* (voy. ce mot), mais qui en diffère en ce que la première note est inférieure a la seconde au lieu d'être supérieure.

BATTRE LA MESURE. C'est en marquer les principales divisions binaires ou ternaires avec la main ou avec le pied (voy. *Mesure et Temps*).

BEC, s. m. Partie de clarinette qu'on met dans la bouche pour jouer de cet instrument.

BECCO POLACCO. Nom d'une très grande espèce de cornemuse, dont se servent les paysans dans quelques parties de l'Italie (voy. *Cornemuse*).

BÉCARRE. Caractère de musique fait dans cette forme ♮, et qui se place à la gauche d'une note, pour indiquer l'élévation de cette note à un demi-ton supérieur, si elle était précédemment affectée d'un bémol, ou l'abaissement à une distance semblable, si elle était accompagnée d'un dièse (voy *Bémol*, *Dièse* et *Demi-ton*).

BÉMOL, s. m. Caractère de musique fait dans cette forme ♭, et qui indique la nécessité de baisser une note d'un demi-ton lorsqu'il est placé à sa gauche.

BERGAMASQUE, s. f. Ancien air de danse originaire de Bergame, dont on trouve des exemples dans quelques œuvres de sonates composés en Italie au dix-septième siècle.

BINAIRE (*mesure*). Division de la durée musicale en temps pairs, c'est-à-dire par 2 ou par les multiples de 2, comme 4, 8, 16, etc. Les mesures binaires de la musique sont de deux espèces : la première renferme celles dont les divisions de chaque temps sont aussi binaires, telles que ₵, $\frac{2}{4}$ et $\frac{2}{8}$. L'autre espèce comprend les mesures binaires à temps ternaires, comme $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{6}{16}$.

BINAIRE (*temps*). Partie de la mesure qui se subdivise en nombres pairs, c'est-à-dire par deux ou par les multiples de deux.

BIS. Mot latin qui signifie *deux fois* et qui indique, lorsqu'il est placé à la fin d'un morceau, qu'il faut le recommencer. Le public se sert fréquemment de ce mot pour témoigner le plaisir que lui a fait un morceau de musique, et pour demander qu'il soit dit une seconde fois.

BISCROMA. Nom italien qui signifie *double croche* (voy. ce mot).

BISSEX, s. m. Instrument de la famille de la guitare, inventé, en 1770, par un musicien de Paris, nommé Vanhoeke. Cet instru-

ment était monté de douze cordes, et son étendue était d'une octave et demie.

BLANCHE, s. f. L'un des caractères de la notation de la musique; il est fait ainsi . Sa durée dans la mesure est de la moitié d'une ronde (voy. ce mot), du double de la noire et du quadruple de la croche (voy. ce mot). Il appartient à la division binaire de la mesure.

BOCAL, s. m. Tuyau courbe de cuivre qui s'ajuste sur le basson, et auquel on adapte l'anche pour transmettre le vent à l'instrument.

BOBISATION, s. f. (voy. *Solmisation*).

BOLERO, s. m. Air espagnol qui sert à la fois de chanson et d'air de danse. Cet air est souvent en mode mineur et son rhythme est en mesure ternaire. Cet air s'accompagne avec la guitare. Il y a en Espagne une multitude de boleros.

BOMBARDE, s. f. Instrument à vent en bois, percé de trous, dont on faisait beaucoup d'usage dans les seizième et dix-septième siècles. Cet instrument était de l'espèce du haut-bois, et se jouait avec une hanche. Il se divisait en plusieurs sortes : la première était la contrebasse de bombarde ou *bombardone*, qui avait une étendue de deux octaves, depuis le *contre fa* jusqu'au *fa*; ; elle avait quatre clefs et se jouait avec un bocal comme le basson. La seconde bombarde était la *bombarde* proprement dite, qui avait aussi quatre clefs et une étendue de deux octaves, depuis *ut* jusqu'à *ut*. La troisième, appelée *bombarde ténor*, avait trois clefs, et s'étendait depuis le *sol* jusqu'au *sol*. Le *Nicolo*, quatrième sorte de bombarde, n'avait d'étendue qu'une octave et demie, depuis *ut* jusqu'à *sol*. Cet instrument n'avait qu'une clef. La cinquième sorte, appelée *petite bombarde*, n'avait aussi qu'une clef et s'étendait depuis le *sol* jusqu'au *ré*; enfin, la sixième bombarde,

appelée quelquefois *chalumeau*, n'avait point de clef, ou quelquefois n'en avait qu'une, et s'étendait depuis le *fa* jusqu'au *la* . Cette famille d'instrument avait le son rude et très fort; elle a donné naissance aux variétés du hautbois.

BOMBARDE, s. f. Le plus grand et le plus fort des jeux d'anches dans l'orgue.

BOUCHE, s. f. Nom qu'on donne à l'ouverture horizontale pratiquée au bas d'un tuyau d'orgue, immédiatement au-dessus de la soudure du pied. L'air introduit par le pied du tuyau se brise sur la lèvre de cette bouche et produit le son. On divise les jeux de l'orgue en deux espèces : les tuyaux à bouche et les jeux d'anche. Les tuyaux à anche n'ont point de bouche (voy. *Jeux de l'orgue* et *Tuyaux*).

BOUCHÉ. se dit d'un tuyau d'orgue en étain ou en bois, qui est fermé à son extrémité supérieure. Ces tuyaux rendent des sons plus bas d'une octave que s'ils étaient ouverts, parce que l'air est obligé de parcourir deux fois leur longueur, en montant et en descendant, avant que de résonner à sa sortie.

BOUCHÉS (*sons*). Ce sont les sons qu'on tire du cor en introduisant la main dans le pavillon (voy. *Cor*).

BOURDON, s. m. Nom d'un jeu d'orgues à bouche dont les tuyaux sont bouchés à leur extrémité supérieure, et qui a des sons de flûte doux et sourds.

Bourdon. Nom du grand tuyau de la musette ou de la corde grave de la veille, qui donnent toujours le même son.

BOURRÉE, s. f. Air de danse à deux temps qui est originaire de l'Auvergne, et qu'on dansait autrefois, même à la cour.

BRAILLER, v. n. Crier en chantant et forcer le volume naturel de la voix.

BRANLE, s. m. Air de danse fort en usage en France aux seizième et dix-septième siècles. Il y en avait de deux sortes : l'un, originaire du Poitou, était fort gai et avait la forme d'un rondeau; on le dansait en rond; l'autre, moins vif, avait pris naissance dans la Bretagne.

BRAVO, BRAVA. Adjectif italien qui signifie *bon*, *bonne*, et dont on a fait une exclamation admirative. Les Italiens y joignent souvent le nom du compositeur, du chanteur ou de l'instrument auquel ils adressent l'applaudissement, comme *bravo Rossini! bravo Rubini! bravo il fagotto!* Cette expression est aussi employée quelquefois comme critique. Par exemple, si l'on trouve dans un opéra d'un compositeur moderne des réminiscences d'un

ancien maître, comme Cimarosa ou Paisiello, le parterre s'écrie : *bravo Cimarosa! bravo Paisiello!*

BRAVOURE (*air de*). On appelle ainsi un air dans lequel le compositeur introduit beaucoup de traits difficiles pour faire briller l'habileté du chanteur. Les airs de bravoure étaient autrefois fort en vogue ; ils devinrent plus rares à mesure que le sentiment dramatique domina davantage dans la musique de théâtre.

BRÈVE, s. f. On appelait autrefois de ce nom une note carrée qui valait deux rondes de la musique moderne.

BRIOSO ou CON BRIO. Expression qui se joint quelquefois au mot *allegro*, et qui indique une augmentation de vitesse de ce mouvement.

BRODERIES, en italien, *fioriture*. Se dit des traits plus ou moins rapides et brillants qu'un chanteur ajoute à la musique écrite, afin de faire briller son habileté dans l'improvisation et dans l'exécution.

BRUIT, s. m. Commotion de l'air dont l'oreille est frappée sans en apprécier les vibrations ; c'est en cela que le bruit diffère du *son*. On donne quelquefois par mépris le nom de *bruit* à la musique insignifiante et dépourvue de charme.

BUCCIN, s. m. Sorte de trombone dont le pavillon est taillé en forme de gueule de serpent Le son en est sec et dur.

BUCCINA, s. f. Grande trompette de guerre des Romains. Elle était de forme conique.

BUGLE, ou BUGLE-HORN. Trompette à clefs dont on se sert maintenant beaucoup dans la musique militaire et même dans l'opéra On attribue l'invention de la trompette à clefs à M. Weidinger, musicien de la chambre de l'empereur d'Autriche; cependant M. Halliday, fabricant d'instruments de cuivre, à Londres, passe généralement pour l'inventeur du *bugle-horn* à six clefs.

BURLETTA, bourlette. Nom qui se donne à une sorte de petit opéra comique ou de *farce* en musique.

C

C. Cette lettre, placée au commencement d'un morceau de musique, indique que la mesure doit se diviser en quatre temps. Si le C est traversé par un trait vertical, de cette manière ₵, on l'appelle C *barré* ; il est le signe de la mesure à deux temps.

CABALETTA, s. f. Phrase courte, d'un retour périodique et d'un mouvement animé qui se place à la fin des airs, des duos et d'autres morceaux d'opéra. La cabalette, établie ordinairement sur

une de ces formes de convention qu'on appelle dans les arts des *ponsifs*, est un moyen dont les compositeurs de l'école actuelle abusent pour indiquer la fin d'un morceau et provoquer les applaudissements.

CACOPHONIE, s. f. Musique dans laquelle les voix ou les instruments ne s'accordent pas ; la cacophonie est plus souvent l'effet de l'exécution mal réglée que de la composition.

CADENCE, s. f. Terminaison d'une phrase en musique, ou repos momentané. On donne aussi le nom de *cadence* à certaines successions d'accords qui indiquent une conclusion finale ou accidentelle de l'harmonie. On employait autrefois, en France, improprement le terme de *cadence* pour celui de *trille* (voy. ce mot).

Cadence (la) est, dans un sens absolu, le sentiment bien réglé de la mesure à l'égard du rapport de la musique avec la danse.

Cadence, en italien *cadenza*, est synonyme de *point d'orgue* (voy. ce mot) ; c'est une suite de traits de fantaisie qu'un instrumentiste ou un chanteur improvise quelquefois sur un repos d'harmonie vers la fin d'un morceau.

CAINORFICA, s. f. Instrument à clavier inventé il y a quelques années par M. Rœllig, facteur d'instruments à Vienne. Il a la forme d'une harpe ; les cordes sont jouées par des archets cylindriques qui se meuvent par le pied et qui augmentent ou diminuent la force du son en raison de la pression du doigt sur la touche. Il y a plusieurs instruments de cette espèce.

CAISSE ROULANTE. Tambour (voy. ce mot) plus grand que les tambours ordinaires, d'un son assez doux, et dont on se sert dans la musique militaire pour exécuter les roulements et marquer le rhythme.

CALARE. Se dit en italien quand l'intonation d'un chanteur ou d'un instrumentiste est trop basse.

CALASCIONE ou COLASCIONE. Sorte de luth monté de deux cordes, dont le corps est très petit et dont le manche est fort long. Les habitants du royaume de Naples font usage de cet instrument.

CANARDER, v. n. C'est tirer un son criard et rauque du hautbois, semblable au cri du canard ; c'est un défaut fréquent chez les commençants.

CANON, s. m. Pièce de musique dans laquelle la mélodie s'accompagne par elle-même, étant prise successivement par deux, trois ou un plus grand nombre de voix ou d'instruments, à la distance d'un certain nombre de temps ou de mesures, de telle manière que ces voix ou ces instruments forment une harmonie agréable et correcte. Il est des *canons* où la mélodie est imitée par mouvement contraire ; d'autres où l'imitation se fait à reculons : on nomme ceux-ci *canons en écrevisses ;* d'autres, enfin, où diffé-

rentes mélodies marchent ensemble : on les appelle *doubles*, *triples canons*, etc.

CANON ÉNIGMATIQUE. C'est un canon dont on ne fait connaître que la mélodie, sans indiquer où doivent se faire les entrées des différentes voix. L'énigme consiste à découvrir la place et le mode de ces entrées.

CANON FERMÉ. Canon énigmatique dont la résolution n'est point trouvée, et dont la mélodie seule est écrite.

CANON OUVERT. Canon dont la résolution est faite et dont toutes les parties sont écrites.

CANTABILE. Adjectif italien pris substantivement. Ce mot indique, en général, une mélodie d'un caractère doux et gracieux et d'un mouvement lent.

CANTATE. Ce mot a deux significations. Par la première il indique un petit poëme mis en musique, composé de récitatifs, d'airs, de duos, etc. ; en ce sens, la cantate appartient aux concerts. L'autre espèce de cantate est une sorte d'opéra ou d'oratorio qu'on représente quelquefois sur la scène ou qui requiert l'emploi d'un grand nombre de chanteurs, de choristes et d'instrumentistes. *La Création du monde*, de Haydn, est une cantate.

CANTATILLE, s. f. Petite cantate qui a été en usage en France dans la première moitié du XVIIIe siècle.

CANTATRICE, s. f. Ce mot a remplacé celui de *chanteuse* qu'on employait autrefois en France pour désigner une femme qui chante au théâtre ou dans les concerts; cependant on appelle encore *chanteuses* les actrices dont le talent est médiocre, et l'on ne donne le nom de cantatrices qu'à celles qui se placent au premier rang par leur habileté (voy. *Chanteuse*).

CANTILÈNE, s. f. Mot traduit de l'italien et qui est synonyme de *mélodie* (voy. ce mot). On dit *une douce cantilène* pour *une agréable mélodie*

CANTIQUE, s. m. Hymne religieux. Les cantiques font partie de la liturgie de la religion réformée. Leurs mélodies varient selon les nations, les langues et les usages particuliers de chaque église. Les cantiques de l'église anglicane ne sont pas les mêmes que ceux de la religion luthérienne.

L'église catholique n'admet que sept cantiques : les trois principaux sont celui de la Vierge (*Magnificat*) qui se chante aux vêpres, celui de Zacharie (*Benedictus*), et celui de Siméon (*Nunc dimittis*) par lequel les complies se terminent.

A l'égard des cantiques en usage dans quelques congrégations et qui sont écrits en langue vulgaire, on ne les trouve ni dans le Graduel ni dans l'Antiphonaire. On les chante sur des airs de vaudeville ou d'opéra.

CANTO FERMO, s. m. Expression italienne dont on se sert souvent dans la musique comme d'un synonyme de *plain-chant* (voy. ce mot).

CANZONE et CANZONETTA, s. f. Mots italiens qu'on trouve souvent au commencement de certaines petites pièces de musique du genre de la romance. La *canzone* est d'un développement plus considérable que la romance française ; la *canzonetta* a de l'analogie avec notre chanson.

CAPO-TASTO, s. m. Petite pièce de bois ou d'ivoire qui se fixe au manche de la guitare au moyen d'une vis, et qui fait l'office d'un sillet mobile dont l'effet est d'élever l'accord général de l'instrument d'un ou de plusieurs tons, afin de ne point obliger l'instrumentiste à faire le *barré* (voy. ce mot) avec la main, et laisser plus de liberté à celle-ci.

CAPRICE. s. m. Pièce de musique d'un style libre et dont le plan n'est pas déterminé. Ce genre de musique a eu de la vogue autrefois, surtout pour le clavecin et le violon. Les caprices de *Locatelli* et ceux de *Fiorillo* pour ce dernier instrument ont eu de la célébrité.

CARACTÈRE de la musique, se dit du genre d'expression que le musicien donne à sa composition, et de la convenance du style à l'égard de l'objet qu'on s'est proposé. On dit *de la musique d'un beau caractère*, d'un *grand caractère*. Lorsqu'il s'agit de musique légère et agréable, on se sert de préférence du mot style, et l'on dit *de la musique d'un style gracieux, élégant*, etc. (voy. *Style*).

CARACTÈRES DE MUSIQUE. Signes de la notation (v. *Notation*).

CARACTÈRES DE MUSIQUE (voy. *Typographie de la musique*).

CARAMILLO, s. m. Sorte de flageolet espagnol.

CARILLON, s. m. Collection de cloches accordées de manière à former une échelle chromatique d'environ deux octaves et demie ou trois octaves. Ces cloches sont suspendues dans un clocher et sont mises en vibration au moyen de ressorts qu'un double clavier fait mouvoir. Le clavier supérieur est destiné à jouer les notes intermédiaires en frappant les touches avec les poings ; le clavier inférieur se joue avec les pieds, et sert pour les notes graves. Les meilleurs carillons sont dans la Belgique et dans la Hollande ; on y trouve aussi d'habiles carillonneurs ou joueurs de ces instruments gigantesques. Les *timbres* ou les *airs* qui précèdent la sonnerie des airs sont joués par des cylindres piqués qui remplacent le carillonneur.

Les carillons placés dans les socles de pendules, dans les tabatières, les montres et les cachets, sont composés de ressorts élastiques et sonores qui remplacent les cloches.

CARILLONNER, v. a. Jouer du carillon.

CARILLONNEUR, s. m. Joueur de carillon. Il y a des artistes

fort habiles qui exécutent sur le carillon des pièces à trois parties fort distinctes.

CARRÉE, s. f. On appelait autrefois *carrée* une figure de note désignée aussi sous le nom de *brève*, à cause de sa forme qui offrait en effet un carré assez régulier. La durée de cette note était égale à celles de deux rondes qu'on appelait alors *semi-brèves*.

CARRURE des phrases. Disposition symétrique du nombre de mesures qui entrent dans la formation de deux phrases de mélodie qui forment une période. Le nombre de mesures qui entrent dans les phrases est communément de quatre ; c'est de là qu'est venue l'expression de *carrure des phrases ;* cependant deux phrases de trois ou de six mesures sont carrées parce qu'elles ont la symétrie de nombre (voy. *Phrase*, *Période* et *Rhythme*).

CASTAGNETTES, s. f. pl. Instrument d'origine orientale, composé de deux petites pièces concaves faites en forme de coquille. Ces coquilles s'attachent aux doigts au moyen de cordons qui les réunissent. On les frappe l'une contre l'autre en marquant la mesure, et quelquefois en les agitant avec rapidité.

CASTRAT, s. m. Chanteur en voix de contralto ou de soprano qui, dans son enfance, a été privé des organes de la génération dans le but d'empêcher le développement physique de l'individu à l'âge de la puberté, et la mutation de la voix qui en est la conséquence. La voix de ces chanteurs avait un timbre et un accent beaucoup plus pénétrant que les voix de femmes. La plupart des grands chanteurs du XVIIIe siècle, tels que Senesino, Farinelli, Cafarelli, Guadagni et Marchesi, ont été des castrats ; Crescentini et Velluti sont les derniers qui ont joui d'une brillante renommée. On tolérait autrefois dans l'État Romain l'opération de la castration ; elle était surtout fréquente à Macerata. Elle est maintenant sévèrement défendue.

CATACOUSTIQUE, s. f. Science des sons répercutés d'où dépend celle de la construction des salles de spectacles et de concerts.

CAVALQUET, s. m. L'une des sonneries de trompettes de la cavalerie française.

CAVATINE, s. f. Air que chante un acteur lorsqu'il paraît pour la première fois sur la scène dans un opéra. Ce nom vient de l'italien *cavare*, sortir. Les cavatines étaient autrefois des airs d'un seul mouvement sans reprises ; aujourd'hui elles sont souvent composées d'un récitatif et de deux ou trois mouvements alternativement lents et vifs.

CELESTINO, s. m. Sorte de clavecin à archet qui fut inventé en Allemagne, par un mécanicien nommé Walker, vers 1784. Un cordon de soie, placé sous les cordes, était mis en mouvement au moyen d'une roue de pédale, et de petites poulies, mises au

bout de chaque touche, approchaient ce cordon des cordes, et les faisaient résonner avec expression, *crescendo* et *decrescendo*.

CEMBALO ou CLAVICEMBALO, s. m. Nom italien du clavecin (voy. ce mot).

CEMBALO ANGELICO. Sorte de clavecin inventé à Rome et qui, au lieu de plumes aux sautereaux, avait des morceaux de cuir revêtus de poils, lesquels imitaient la mollesse des doigts et modifiaient le son avec douceur.

CEMBALO DA ARCO (voy. *Clavecin à archet*).

CIMBALO OU NICORDO, appelé aussi *protée*. Instrument à corde inventé, en 1650, par un Florentin, nommé François Nigelli.

CEMBALO ORGANISTICO. Piano-forté avec un clavier de pédale, inventé par l'abbé Trentin, à Venise.

CHACONE, s. f. Air de danse d'une étendue assez considérable, qui servait autrefois de finale aux opéras ou aux ballets. Il n'est plus en usage.

CHALUMEAU, s. m. Flûte champêtre des peuples de l'antiquité. On lui a donné le nom de *calamaule*, tiré du latin *calamus*. Dans les XIIe et XIIIe siècles, on l'appelait *chalemie*. Le chalumeau est encore en usage dans les campagnes du midi de la France.

CHALUMEAU est aussi le nom des grands tuyaux extérieurs de la musette ou cornemuse.

CHALUMEAU. On donne ce nom aux sons graves de la clarinette, c'est-à-dire à ceux de la dernière octave et demie.

CHANSON, s. f. Petit poëme divisé en couplets ou strophes, auquel on applique un air de mélodie simple, facile à apprendre et à retenir. La chanson est originaire de France; elle y prit naissance vers le VIIIe siècle, et s'est maintenue en faveur jusqu'aujourd'hui. La chanson la plus célèbre du moyen-âge fut celle de *Roland;* elle était chantée à la guerre par les soldats. Les trouvères et les troubadours en ont composé des multitudes dans les XIIe et XIIIe siècles; ils écrivaient et les paroles et la musique. De tous temps, les Français ont fait beaucoup de chansons satiriques sur les événements politiques et sur les principaux personnages de l'État; on en connaît un très grand nombre qui ont été faites aux temps de la Ligue, de la Fronde, de la Régence, etc. Dès le XVe siècle, les chansons à plusieurs parties étaient fort recherchées, et les plus habiles musiciens s'occupaient de ce genre. On les chantait à table, et on les accompagnait avec les instruments. Plus tard, les chansons de table ou *à boire*, à voix seule, les ont remplacées. Plusieurs provinces de France ont des airs d'un caractère particulier; on remarque principalement ceux de la Provence, de la Bourgogne, de l'Auvergne et de l'Alsace (voy. *Air*).

CHANSONNETTE, s. f. Petite chanson.

CHANT, s. m. Émission des sons diversement modifiés de la voix de l'homme et des oiseaux. *Le chant* se produit par instinct dans la race humaine; mais en perfectionnant l'organe de la voix par l'exercice on en fait un art (voy. *Voix*).

Chant est quelquefois synonyme de *mélodie;* c'est en ce sens qu'on dit *de beaux chants, des chants dépourvus de grâce.*

CHANT AMBROISIEN. Chant ecclésiastique formé, par saint Ambroise, de quelques fragments de l'ancienne musique des Grecs. Ce chant est encore en usage dans quelques églises de Milan, mais sa tradition d'exécution s'est beaucoup altérée.

CHANT GRÉGORIEN. Chant ecclésiastique réglé par saint Grégoire au vi^e siècle. Ce chant est celui dont on se sert dans la plupart des églises catholiques. Il diffère du chant ambroisien dans quelques détails de forme plutôt que dans la tonalité. Dans son origine, le chant ambroisien était rhythmé, le chant Grégorien ne l'était pas (voy. *Plain-chant*).

CHANT PARISIEN. Sorte de chant d'église en usage dans le diocèse de Paris. Il est moins simple et moins beau que le chant grégorien.

CHANT SUR LE LIVRE. On appelle ainsi une harmonie improvisée sur le chant ecclésiastique, par les chantres réunis autour du lutrin. Quelques auteurs assurent qu'on faisait autrefois de fort bonnes choses en ce genre dans les églises d'Italie, particulièrement à Rome. Mais en France cette musique était fort mauvaise. Elle n'est plus en usage.

CHANTANT, TE. Adj. dont on se sert quelquefois comme synonyme de *mélodieux, mélodieuse. Cela est chantant, cette musique est chantante,* signifient qu'une musique est plus riche de mélodie que d'harmonie.

CHANTERELLE, s. f. La corde la plus élevée et la moins grosse du violon et de la guitare. Cette corde (*mi*) fournit les sons les plus aigus de l'instrument lorsqu'on y applique les doigts.

CHANTEUR, s. m. Homme qui connaît l'art du chant et que la nature a pourvu d'une voix plus ou moins belle (voy. *Voix, Castrat, Haute-contre, Ténor et Basse*).

CHANTEUSE, s. f. Ce nom ne se donne plus qu'aux femmes qui ont peu de talent dans l'art du chant, depuis que celui de cantatrice a prévalu. Cependant on s'en sert encore dans le langage des théâtres de province, et l'on dit : *une première chanteuse, une chanteuse à roulades.* UNE CHANTEUSE SANS ROULADES !

CHANTRE, s. m. Homme qui chante au lutrin le plain-chant des offices. Ce mot se prend quelquefois en mauvaise part, et l'on dit d'un chanteur sans goût : *C'est un chantre de paroisse.*

CHAPEAU CHINOIS. Instrument de percussion dont on fait usage dans la musique militaire. Il a la forme d'une sorte de coiffure

chinoise, en cuivre, et plusieurs petites sonnettes ou grelots sont suspendus à ses bords. On le fait résonner en l'agitant par secousses.

CHAPELLE Se dit de la réunion des musiciens qui exécutent de la musique dans une église ou dans la chapelle d'un prince. C'est ainsi qu'on dit : *La chapelle pontificale, la chapelle du roi de Bavière*, etc.

CHEF D'ATTAQUE. Musicien qui dirige dans un chœur toutes les voix de même espèce. Il y a un chef d'attaque pour les basses, un autre pour les ténors, etc. Si tous les *choristes* (voy. ce mot) étaient des musiciens suffisamment habiles, les chefs d'attaque seraient inutiles, et il ne faudrait qu'un directeur de toute la musique.

CHEF DE MUSIQUE. Nom du musicien qui dirige un corps de musique militaire.

CHEF DE PUPITRE. Celui qui, dans un orchestre, dirige tous les instruments de même espèce.

CHEF D'ORCHESTRE. Nom qu'on donne au musicien qui dirige l'exécution d'une réunion d'instrumentistes et quelquefois de chanteurs. A l'Opéra de Paris, on donne le nom de *chefs du chant* à des musiciens qui sont chargés de diriger l'exécution des chœurs.

CHEVALET, s. m., en italien *ponticello*. Petit pont, ou morceau de bois peu épais, légèrement arrondi, sur lequel on élève les cordes des instruments à archet, afin de les éloigner de la touche et de leur donner plus de tension et de sonorité.

CHEVILLE, s. f. Morceau de bois ou de fer cylindrique sur lequel on roule les cordes des instruments afin de leur donner le degré de tension nécessaire pour les accorder.

CHEVROTER, v. n. C'est exécuter, d'une manière défectueuse, avec la voix, les deux notes d'un *trille* (voy. ce mot), sans marquer l'articulation de chacune, et en imitant le bêlement des chèvres.

CHIFFRER une basse. C'est déterminer par des signes et chiffres, placés au-dessus de chaque note, l'accord qui doit l'accompagner.

CHIFFRES. Signes qui, placés au-dessus des notes d'une partie de basse, indiquent aux accompagnateurs les accords dont ils doivent l'accompagner sur l'orgue ou sur le piano. La collection de ces signes n'est pas uniforme dans toutes les écoles; les variétés qui existent à cet égard jettent souvent de l'incertitude dans l'esprit des accompagnateurs (voy. *Accompagnateurs* et *Accompagnement*). Depuis qu'on a pris l'habitude d'écrire les accompagnements de piano pour les morceaux de chant, la méthode de chiffrer la basse a été abandonnée; elle n'est plus d'usage que

dans les études d'harmonie. Cependant la connaissance des chiffres est nécessaire pour accompagner la musique ancienne.

CHIROPLASTE, s. m. Machine en cuivre ou en bois qui s'adapte au clavier des pianos et qui est destinée à donner une bonne position aux mains des élèves commençants, ainsi qu'à guider les mouvements de leurs doigts. Cette machine a été inventée à Dublin, par M. Logier, qui en a fait ensuite l'objet d'une méthode d'enseignement à Londres. *Chiroplaste* est formé des deux mots grecs, χεὶρ, *main*, et πλάστης, *qui façonne*, c'est-à-dire *qui forme la main*.

CHŒUR, s. m. Dans l'acception la plus générale, c'est une réunion de personnes qui parlent ou qui chantent. Dans la musique, le chœur est ordinairement composé de quatre ou de cinq espèces de voix, c'est-à-dire de voix de femme aiguës, appelées *dessus* ou *soprano*, de *contralto*, ou voix de femme graves, de *ténor* et de *basse* (voy. tous ces mots). Dans les chœurs il y a toujours plusieurs personnes pour chanter chaque partie. On met des chœurs dans les opéras et dans la musique d'église. Quelquefois ils chantent seuls; d'autres fois ils accompagnent une voix isolée qu'on nomme *solo*. L'opposition de ces masses vocales avec le *solo* produit de beaux effets.

CHORISTE. Homme ou femme qui chante dans les chœurs. On prononce *coriste*.

CHORUS. Se dit du refrain d'une chanson qu'on chante quelquefois en chœur à l'unisson, soit à table, soit dans l'espèce de danse chantée qu'on nomme *ronde*.

CHROMATIQUE, adj. Genre de musique où les *modulations* (voy. ce mot) sont fréquentes et rapides. On distinguait autrefois trois genres de musique : le *diatonique*, qui modulait peu ou ne modulait point, le *chromatique* où les modulations étaient multipliées, et l'*enharmonique*, où les modulations se faisaient par un mode particulier (voy. *diatonique* et *enharmonique*); mais ces distinctions ne se font plus, parce que la musique de nos jours est un mélange continuel des trois genres.

Chromatique se prend quelquefois substantivement, et l'on dit *le chromatique* pour *le genre chromatique*.

Une *gamme chromatique* est une gamme formée de *demi-tons*.

CHROMAMÈTRE, s. m. Instrument composé d'un petit corps sonore avec un long manche divisé par demi-tons, et monté d'une corde sur laquelle on fait glisser un capo-tasto mobile qui varie les intonations selon les divisions du manche. Une touche de clavier ordinaire fait mouvoir un marteau qui frappe la corde et la fait résonner. Cet instrument, destiné à faciliter l'accord du piano aux personnes qui n'en ont pas l'habitude, a été inventé par M. Roller, facteur de pianos, à Paris, en 1827.

CHRONOMÈTRE, s. m. Instrument qui sert à déterminer la mesure du temps en musique, et à indiquer les diverses nuances de lenteur et de vitesse. Il y en a de plusieurs sortes; le meilleur est celui qui est connu sous le nom de *métronome* (voy. ce mot).

CLAIRON, s. m. Petite trompette dont on faisait usage dans la musique au moyen âge. Cet instrument sonnait l'octave aiguë de la trompette ordinaire.

Clairon. Jeu d'anche en étain qu'on emploie dans les orgues de France et des Pays-Bas, et qui sonne l'octave du jeu de même espèce appelé trompette.

Clairon, nom de la partie aiguë de la clarinette.

CLARINETTE, s. f. Instrument à vent composé d'un tube en buis ou en ébène, terminé par un pavillon évasé, et qui se joue en soufflant par un bec auquel est ajustée une languette mince de roseau appelée l'*anche*. Le tube est percé de trous qu'on bouche avec les doigts ou avec des *clefs* (voy. ce mot), et qui servent à modifier les intonations. La clarinette a des sons plus graves que la flûte et le haut-bois, et son étendue est plus grande que celle de ces instruments. Le doigté de la clarinette étant difficile et compliqué, il est de certains tons dans lesquels on ne pourrait jouer si l'on n'employait des instruments de différentes longueurs qui haussent ou baissent le ton, en raison de la longueur du tube.

CLARINETTISTE. Musicien qui joue de la clarinette.

CLAQUEBOIS ou RÉGALE. Instrument composé de morceaux de bois dur et sonore dont chacun fait entendre les sons d'une des notes de la gamme, quand on les frappe avec un marteau.

CLAVECIN s. m. Instrument à clavier dont l'usage a précédé celui du *piano* (voy. ce mot). Le clavecin n'était point un instrument du même genre que ce dernier, car ses cordes, au lieu d'être frappées par des marteaux, étaient pincés par des plumes et attachées à une sorte de leviers, qu'on appelait *sautereaux*. De là vient qu'il était placé dans la classe du luth, de la mandoline, et des autres instruments qu'on appelait *stromenti da penna* (instruments de plume).

CLAVECIN A MARTEAUX. Instrument qui doit être considéré comme l'origine du *piano*, et dont la première invention est due à un facteur de Paris, nommé Marius.

CLAVICYLINDRE, s. m. Instrument à clavier et à frottement d'un cylindre de verre, dans la forme d'un clavecin, inventé par le physicien Chladni, en 1793.

CLAVICITHERIUM. Espèce de harpe à clavier, dont les cordes de boyau étaient verticales. Il est parlé du *clavicitherium*, mais non comme d'un instrument nouveau, dans la *Musurgia* de Nachtigall, imprimée dans la première moitié du XVIe siècle.

CLAVIER, s. m. Assemblage des leviers appelés *touches* qui ser-

vent à faire résonner les cordes du clavecin, du piano et des autres instruments du même genre, ou les tuyaux de l'orgue. *Clavier* vient du mot latin *clavis*, qui signifie *clef* ou *touche*.

CLAVIHARPE, s. m. Instrument du genre de la harpe, à cordes de boyau verticales, qui résonnent au moyen d'un clavier. Cet instrument a été inventé à Paris, vers 1812, par M. Dietz le père.

CLAVILYRA, s. m. Instrument du même genre que le précédent, qui, depuis environ dix ans, a été fabriqué en Angleterre par M. Bateman.

CLEF, s. f. Signe qui se met au commencement des portées (voy. *Portée*) pour indiquer le degré d'élévation ou de gravité des notes qui y sont placées et le genre de voix ou d'instrument auquel ces notes appartiennent. Dans la musique moderne il y a trois *clefs* qu'on nomme *clef de sol*, *clef d'ut* et *clef de fa*. La position de ces clefs, sur les lignes de la portée, est verticale; les noms des notes changent en raison de la position des clefs. Les clefs de *sol* et d'*ut*, posées sur la première ligne de la portée, servent pour les voix et les instruments à sons aigus; les clefs d'*ut*, placées sur la deuxième, la troisième et la quatrième ligne, appartiennent aux voix et aux instruments intermédiaires, entre les plus graves et les plus aigus; la clef de *fa* est celle des voix graves (voy. le ch. III).

Clef est aussi le nom de certaines pièces mécaniques qui servent à boucher ou à ouvrir les trous des instruments à vent que les doigts ne peuvent atteindre.

CLOCHE, s. f. Instrument composé d'un mélange de cuivre, d'étain et de zinc, dont le son se propage au loin, et qu'on fait résonner au moyen d'un morceau de fer suspendu entre ses parois, ou en frappant dessus avec un marteau. Les grosses cloches se suspendent d'ordinaire dans le haut des clochers, afin qu'elles agitent l'air avec plus de facilité et transmettent le son au loin (voy. *Carillon*).

CLOCHETTE. Petite cloche.

CODA. Mot italien qui signifie *queue* ou *terminaison*, et qui s'applique à certaines phrases musicales par lesquelles on finit un morceau de musique. *La coda* ne fait pas essentiellement partie du morceau et pourrait quelquefois être supprimée.

COLOPHANE, s. f. Résine préparée qui sert à frotter le crin des archets d'instruments, afin de leur donner du mordant sur les cordes. Le nom véritable de la résine est *colophone*, mais l'usage a fait prévaloir celui de *colophane*.

COMMA, s. m. Petit intervalle dont on ne peut faire usage dans la musique pratique, mais dont les théoriciens sont obligés de tenir compte dans le calcul des proportions de l'échelle musicale. Il y a plusieurs sortes de *comma*. Le premier, qu'on nomme

comma syntonique, est la différence qui existe entre le ton majeur représenté par la proportion 9 : 8, et le ton mineur qui s'exprime par 9 : 10 ; différence qui est la neuvième partie d'un ton et qui se représente par la proportion 81 : 80. Le second comma s'appelle *comma diatonique;* c'est la différence qui se trouve entre l'octave juste, représentée par la proportion 1 : 2, et le dernier terme de douze quintes successives, différence exprimée par les nombres 531441 : 534228. On donne aussi à ce comma le nom de *comma de Pythagore*. Le troisième *comma*, appelé *diesis* par les anciens théoriciens, est la différence qui se trouve entre deux sons analogues comme *ré* ♭ et *ut* ♯, différence qui s'exprime par la proportion 128 : 125. Tous ces commas s'évanouissent dans la division de l'octave en douze parties égales appelée *tempérament*.

COMMODO. Mot italien qui indique un mouvement intermédiaire entre la lenteur et la vitesse.

COMPLAINTE, s. f. Sorte de romance populaire qui a pour objet un événement public, et dont l'air est d'un caractère pathétique.

COMPONIUM. Instrument inventé vers 1820 par un mécanicien hollandais, nommé Vinkel, et dont le mécanisme est resté un secret. Cet instrument, par une combinaison admirable, improvise des variations que MM. Biot et Catel ont dit être inépuisables, dans un rapport qu'ils ont fait à l'Institut. L'orgue auquel ce mécanisme est appliqué est d'ailleurs remarquable par sa beauté.

COMPOSER, v. a. Action d'inventer de la musique et de l'écrire selon les règles de l'art.

COMPOSITEUR, s. m. Celui qui invente de la musique, et qui sait les différentes parties de l'art de l'écrire, telles que l'harmonie, le contrepoint, les effets de voix et des instruments, etc. Il est beaucoup de faiseurs de musique qui ignorent une partie de ces choses. En Italie, on se sert du mot *maestro* pour désigner un compositeur.

COMPOSITION, s. f. Art d'inventer et d'écrire de la musique. On se sert en général de mauvaises locutions lorsqu'on dit *qu'on apprend* ou *qu'on enseigne la composition*. Composer, c'est inventer, ce qui ne se peut enseigner ; mais on apprend *l'art d'écrire*, c'est-à-dire *le contrepoint* et *l'harmonie*.

CON ANIMA, avec âme, avec expression. Locution italienne qui se met quelquefois sur la musique pour indiquer le caractère de l'exécution.

CON BRIO, avec un caractère brillant, avec éclat. Expression qui se place au commencement de certains morceaux d'un mouvement vif.

CON ESPRESSIONE. Qui doit être joué ou chanté avec expression

CON MOTO. Qui doit être exécuté dans un mouvement décidé.

CONCERT, s. m. Réunion de musiciens qui exécutent des morceaux de musique vocale et instrumentale. Ce mot vient du latin *concinere*. En Italie un concert se nomme *academia*.

CONCERT SPIRITUEL. Concert où l'on ne chante que de la musique d'église, et d'où l'on exclut les morceaux d'opéras.

CONCERTANT. Adj. pris substantivement, se disait autrefois du chanteur ou de l'instrumentiste qui exécutait dans un concert; on dit aujourd'hui *concertiste*.

Concertant se dit particulièrement d'un morceau de musique dans lequel les différentes parties brillent alternativement. Ainsi l'on dit un *duo*, un *quatuor concertant*, pour indiquer des pièces dans lesquelles deux ou quatre parties concertent. Une *symphonie concertante* est un morceau qui sert à faire briller le talent de quelques instrumentistes, pendant que les autres accompagnent. Il y a de ces symphonies pour divers genres d'instruments.

CONCERTÉ, adj. Mot qui vient de l'italien, et qui signifie un style de musique d'église plus brillant que le style sévère appelé *a capella* (de chapelle). Une *messe concertée*, un *psaume concerté* sont accompagnés avec l'orchestre.

CONCERTISTE, adj. pris substantivement. Celui qui joue ou qui chante dans un concert.

CONCERTO, s. m. Sorte de pièce de musique qui sert à faire briller le talent d'un instrumentiste, pendant que plusieurs autres l'accompagnent. Ce mot est italien. Il y a des concertos de violon, de piano, de flûte, de hautbois, etc.

CONCERTO DA CAMERA. C'était autrefois un concerto qui n'était accompagné que par une basse.

CONCERTO GROSSO. Expression ancienne par laquelle on désignait un concerto pour plusieurs instruments.

On se sert quelquefois du diminutif *concertino*, pour désigner un petit concerto.

CONCORDANT, s. m. Voix d'homme composée des sons les moins élevés du ténor et les moins graves de la basse. Ce mot n'est plus guère en usage. On dit aujourd'hui un *bariton* (voy. ce mot).

CONSERVATOIRE, s. m. Ecole publique de musique, entretenue aux dépens des gouvernements ou par des fondations particulières. Le premier conservatoire fut fondé à Naples, en 1537, sous l'invocation de *Santa-Maria-de-Loretto*. Il y en eut depuis lors plusieurs autres dans la même ville et à Venise. Le Conservatoire de musique de Paris a été établi en 1795, en vertu d'une loi du 16 thermidor an III. Dans ces derniers temps, il en a été fondé sous divers titres, à Vienne, Prague, Berlin, Londres et Bruxelles.

CONSOLE, s. f. Partie supérieure de la harpe qui contient la por-

tion la plus compliquée du mécanisme des pédales, et à laquelle tiennent les chevilles qui servent à attacher les cordes.

CONSONNANCE, s. f. Réunion simultanée de deux sons qui s'accordent ensemble, et dont l'effet est agréable à l'oreille. Les consonnances sont la tierce, la quarte, la quinte, la sixte et l'octave.

CONSONNANT, adj. Intervalle ou accord composé de sons qui forment des consonnances.

CONTRALTO, s. m. Voix intermédiaire entre le *soprano* ou voix aiguë de femme, et le *ténor* ou voix aiguë d'homme. Il y a des femmes qui ont naturellement la voix de contralto; les environs de Toulouse fournissent aussi des hommes qui possèdent le même genre de voix un peu plus borné à l'aigu, mais plus étendu au grave. On donne à ces voix le nom de *haute-contre*. En Italie, on obtenait autrefois artificiellement de belles voix de contralto, au moyen de la castration.

CONTRAPUNTISTE, s. m. (voy. *Contrepointiste*).

CONTREBASSE, s. f. Grand instrument à archet qui, par la dimension de ses cordes, sonne l'octave grave du violoncelle. Cet instrument est un des plus nécessaires dans la composition d'un orchestre, à cause de son énergie. En France, la contrebasse est montée de trois cordes, qu'on accorde à la quinte et dont la plus haute est *la*, l'intermédiaire *ré*, et la plus basse *sol*. En Allemagne, elle a quatre cordes qui sont accordées à la quarte l'une de l'autre, ce qui rend le doigté plus facile.

CONTREBASSISTE, s. m. Celui qui joue de la contrebasse.

CONTREBASSON, s. m. Instrument à vent et à anche, du genre du basson (voy. ce mot), et qui, par ses dimensions, sonne l'octave du basson.

CONTREDANSE, s. f. Sorte de danse qui a succédé à toutes les danses autrefois en usage, et qui se danse maintenant dans les salons comme dans les guinguettes. Ce mot vient de l'expression anglaise *country-dance*, danse de la campagne. La musique des contredanses est d'un mouvement animé, en mesure à deux temps, à division binaire ou ternaire. La contredanse est formée de diverses figures résultant des positions des danseurs. On a donné à ces figures les noms de *pantalon*, *été*, *trénisse*, *pastourelle*, *chassé-croisé*, etc. (voy. ces mots).

CONTREPOINT, s. m. Art d'écrire la musique suivant de certaines conditions (voy. le chap. XIV).

CONTREPOINT DOUBLE. Contrepoint susceptible d'être renversé, ou dans lequel ce qui est au-dessus peut être transporté à la basse, et réciproquement.

CONTREPOINT FUGUÉ. Contrepoint dans lequel il y a des *imitations*, des *canons* et d'autres artifices de l'art d'écrire.

CONTREPOINT SIMPLE. Contrepoint qui n'est pas susceptible d'être renversé.

CONTRE-SUJET, s. m. Phrase d'accompagnement qu'on introduit dans les fugues, pour former avec le sujet un contrepoint double, susceptible d'être renversé.

CONTRE-TEMPS, adv. Aller à contre-temps, c'est manquer à la mesure, ne point attaquer en temps.

Un morceau de musique est *à contre-temps* quand son commencement n'est point établi sur le temps fort ou faible auquel il appartient; l'effet d'un tel morceau blesse une oreille exercée, quel qu'en soit d'ailleurs le mérite.

COPISTE, s. m. Celui qui copie de la musique. Le copiste doit être bon musicien, car il ne se borne point à copier exactement ce qu'il a sous les yeux; quelquefois il est obligé de *transposer* (voy. ce mot), d'extraire les parties séparées d'une partition, et de faire d'autres opérations qui exigent de l'intelligence et la connaissance des diverses parties de la musique.

COR, s. m. Instrument à vent, en cuivre, qui se joue avec une embouchure (voy. le chap. XVI).

COR ANGLAIS. Instrument à vent et à anche, du genre du hautbois (voy. le chap. XVI), et qui, à cause de sa longueur, sonne une quinte au-dessous de celui-ci.

On appelle aussi *cor anglais* un registre de l'orgue, à anche, à tuyaux ouverts de deux ou de quatre pieds et de forme cylindrique.

COR DE BASSET (en allemand *basset-horn*). Instrument à anche du genre de la clarinette, et qui est à celle-ci ce que le cor anglais est au hautbois.

COR RUSSE. Instrument à vent en cuivre, qui se joue avec une embouchure, et qui est de forme conique. Le tube ne fournit qu'un son; pour avoir quelques octaves de tous les demi-tons, il faut avoir autant de tubes qu'on veut employer de sons, et en proportionner la longueur au degré de grave ou d'aigu qu'on veut obtenir (voy. le chap. XVI).

CORDE SONORE. Corde tendue dont on peut tirer du son (voy. *Monocorde*), Il y a plusieurs genres d'instruments dont la production du son se fait au moyen de cordes tendues sur une caisse sonore. De ce nombre sont les instruments à cordes frappées, tels que le clavecin, le piano et le tympanon; ceux dont les cordes sont pincées par des corps élastiques ou par les doigts, tels que le luth, la mandoline, le clavecin, la guitare, la harpe, etc.; les instruments à archet, etc. (voy. le chap. XVI).

CORDES. Les cordes des instruments à archet et à pincer avec les doigts sont faites avec des intestins de brebis et d'agneau, qui sont dégraissés dans la lessive et filés ensuite. Les meilleures

cordes fines, telles que les chanterelles du violon, se fabriquent à Naples, parce qu'on y possède une sorte d'agneau qui fournit les meilleurs intestins; les cordes françaises sont mieux fabriquées que les cordes de Naples, mais leur qualité est inférieure dans les cordes fines. Le piano est monté de cordes d'acier et de laiton. Presque toutes les cordes de ce genre sortaient autrefois des fabriques de Nuremberg; plus tard, les cordes de Berlin ont obtenu la préférence; aujourd'hui les cordes anglaises sont les meilleures.

Les grosses cordes des instruments à archet sont en boyaux recouverts d'un fil de laiton très mince. Les grosses cordes de la harpe et de la guitare sont en soie recouverte d'un fil de laiton semblable.

CORNEMUSE, s. f. Instrument à vent composé de chalumeaux percés de trous qu'on fait résonner au moyen de l'air contenu dans une outre. Cet instrument était connu des peuples de l'antiquité. Les Romains l'appelaient *utricularium* ou *tibia utricularis*.

CORNET, s. m. Petit cor dont se servent les postillons en Allemagne, et qui remplace quelquefois le tambour pour guider la marche des soldats.

Cornet. Jeu d'orgue composé de quatre ou cinq tuyaux qui résonnent à la fois sur chaque touche, et qui sont accordés à l'octave, à la double quinte et à la triple tierce.

CORNET-A-PISTONS. Petit cor sur lequel on peut faire entendre tous les demi-tons de l'échelle chromatique, au moyen de trois pistons qui modifient la colonne d'air mise en vibration.

CORONA ou CORONELLA (voy. *Point d'orgue*).

CORPS SONORE. On donne ce nom à tout ce qui produit des sons, comme une corde tendue, une cloche, un tuyau d'orgue, etc.

CORYPHÉE, s. m. Chef de choristes, qui chante les solos.

COULÉ. Trait composé de plusieurs notes qui se fait d'un seul coup d'archet sur le violon, l'alto et la basse, ou sans renouveler le coup de langue sur les instruments à vent. Le *coulé* se marque par une liaison qui couvre toutes les notes du trait.

COUPE, s. f. Disposition des parties d'un morceau de musique, et retour périodique des idées principales.

COUPLET, s. m. Strophe qui se chante sur une mélodie d'un mouvement animé. Il y a ordinairement plusieurs couplets qui se chantent sur le même air et dont les vers sont rhythmés et disposés d'une manière uniforme (voy. *Chanson* et *Vaudeville*).

COURANTE, s. f. Air de danse en mesure ternaire, qui était autrefois usité dans les bals et qui a passé de mode. La courante suivait ordinairement l'allemande; elle était à deux reprises.

CRESCENDO. Mot italien qui indique que la force du son doit être

augmentée avec gradation. Le *crescendo* est un des effets les plus actifs de la musique ; on l'emploie ordinairement vers la terminaison des morceaux.

CRIBLE, s. m. Planche percée de trous qui est destinée à maintenir les tuyaux dont les embouchures sont placées dans le sommier de l'orgue.

CRIER, v. a. C'est exagérer la force des sons de la voix en chantant. Ce défaut est celui des chanteurs dont la voix ne se produit point avec facilité.

CROCHE, s. f. Caractère de musique fait de cette manière ♪ ; il représente la durée d'un son égal à la huitième partie d'une *ronde* (voy. ce mot). Cette durée n'est que relative et dépend de la rapidité ou de la lenteur du mouvement.

CROMORNE, s. m. Nom tiré de l'allemand *Krumphorn*, qui signifie *cor tordu*. C'était un instrument en usage dans les XVe et XVIe siècles, et qui est oublié depuis longtemps.

CROMORNE. Jeu d'orgue composé de tuyaux cylindriques à anches. Sa qualité de son a quelque rapport avec le violoncelle.

CROQUE-NOTE, s. m. Musicien qui sait lire la musique avec facilité, mais qui est dépourvu de goût et d'expression.

CROTALES, s. f. plur. Instrument de percussion du genre des cymbales et dont se servaient les peuples de l'antiquité. Dans la musique militaire on donne quelquefois le nom de *crotale* au chapeau chinois garni de sonnettes et de grelots.

CUVETTE, s. f. Partie inférieure de la harpe où sont placés les ressorts des pédales, et dans laquelle sont attachées les tringles qui font mouvoir le mécanisme de la console (voy. *Console*, *Harpe*, *Pédales*).

CYMBALE, s. f. Jeu d'orgue aigu, placé au nombre des jeux de mutation. Il est composé d'au moins trois tuyaux à bouche en étain, sur chaque note, et quelquefois de cinq, six, sept ou davantage. On les accorde à la tierce, à la quinte, à l'octave, avec des redoublements. La cymbale se joint à la *fourniture*, à la *doublette* (voy. ces noms), et à des *feux de fonds*, pour composer ce qu'on appelle le *plein-jeu* de l'orgue.

CYMBALES, s. f. plur. Instrument de percussion, composé de deux plateaux circulaires en métal sonore, de onze à quatorze pouces de diamètre, d'environ une ligne d'épaisseur, et qui ont à leur centre une cavité qui sert à faciliter la production du son. On frappe ces plateaux l'un contre l'autre, et le son produit par ce choc est éclatant. Ce genre d'instrument, qui se joint ordinairement à la grosse caisse pour marquer le rhythme, ne servait autrefois que dans la musique militaire ; mais Rossini en a introduit l'usage dans l'orchestre de l'Opéra.

CZACAN, s. m. Espèce de flûte en forme de canne, qui a eu de la

vogue en Allemagne vers 1800, et pour laquelle on a écrit beaucoup de musique. Le son en était doux.

D

D LA RÉ. Cette expression, qui dérive de l'ancienne manière de *solfier* (voy. ce mot), servait autrefois à désigner la note *ré;* on ne s'en sert plus aujourd'hui.

DA CAPO, et par abréviation D. C. Se met quelquefois à la fin des morceaux de musique pour indiquer qu'il faut les reprendre du commencement jusqu'à un endroit où est la fin véritable.

DÉCACORDE, s. m. Instrument antique monté de dix cordes, de l'espèce des harpes simples ou trigones.

DÉCHANT, s. m. Nom qui vient du latin *discantus*, et qu'on donnait, dans les XIIIe et XIVe siècles, au contrepoint à plusieurs parties sur le plain-chant (voy. *Contrepoint*).

DÉCHIFFRER, v. act. Lire de la musique. On ne se sert de ce mot que dans le sens d'une lecture difficile et pénible.

DECRESCENDO. Mot italien qui indique une diminution progressive d'intensité des sons dans l'exécution de la musique.

DEGRÉ, s. m. Position relative de chaque son de la gamme sur les lignes de la portée (v. *Gamme*). Par exemple, dans la gamme d'*ut*, *ut* est le *premier degré*, *ré* le second, *mi* le troisième, etc. (voy. *Tonique*, *Médiante*, *Dominante* et *Note sensible*). On dit que les parties de l'harmonie *marchent par degrés conjoints* lorsqu'elles vont d'une note quelconque à la plus voisine, soit inférieure, soit supérieure, dans leur succession, et qu'elles vont par *degrés disjoints* ou *par sauts* lorsqu'elles font des mouvements de tierce, de quarte, de quinte, etc.

DÉMANCHER, v. act. Action de changer la position de la main sur le manche du violon, de la basse, de la guitare, etc Démancher est une des plus grandes difficultés de ces instruments, parce qu'en portant la main avec rapidité d'une position à une autre, ou plus haute ou plus basse, il faut tomber avec justesse à l'endroit qu'indiquent les règles du doigté.

DEMI-JEU. Jouer à demi-jeu d'un instrument, c'est ne point donner aux sons toute l'intensité dont ils sont susceptibles. Le demi-jeu tient le milieu entre le fort et le faible absolus. Les Italiens indiquent le même effet par les expressions *sotto voce*, *mezza voce*, *mezzo forte*.

DEMI-PAUSE, s. f. Signe de la notation musicale qui indique un silence d'une durée égale à une blanche (voy. *Blanche*).

DEMI-SOUPIR, s. m. Signe de la notation qui indique un silence égal à la durée d'une croche (voy. *Croche*).

DEMI-TON, s. m. Distance d'une note à la note la plus rapprochée ; c'est l'intervalle le plus petit qui soit employé dans la musique des Européens modernes. Par la théorie ordinaire, on distingue deux sortes de demi-tons : l'un *majeur*, qui se forme de deux notes de dénominations différentes comme *ut* et *ré* bémol ; l'autre *mineur*, qui consiste en une note dans sa position naturelle au ton et la même note modifiée par un dièse, un bémol ou un bécarre, comme *ut* ♮ et *ut* ♯.

DENIS D'OR. Nom d'une sorte de clavecin avec pédale, inventé au commencement du XVIIIe siècle par un prêtre de Predmitz, en Moravie, nommé *Divis*.

DÉSACCORDER un instrument, c'est en détruire l'accord, soit en tournant les chevilles qui tendent les cordes, soit par des secousses qui l'agitent, ou par toute autre perturbation.

DESCENDRE, v. act. C'est passer d'un son aigu à un plus grave. *Descendre* est aussi baisser insensiblement l'intonation d'une note, ou parce qu'on a reconnu qu'elle était trop élevée, ou à cause de la faiblesse de l'organe vocal.

DESSIN, s. m. Le dessin d'un morceau de musique est la disposition de ses différentes parties, particulièrement des phrases mélodiques.

DESSUS, s. m. On appelle de ce nom, en France, les voix de femmes et d'enfants les plus élevées. Ce nom répond au mot italien *soprano*.

Dessus est aussi le nom de la partie la plus élevée de la musique vocale. Lorsqu'il y a deux parties aiguës dans la musique, on les divise en *premier* et *second dessus* Autrefois les parties instrumentales se divisaient de la même manière, et l'on avait des *dessus* ou des *pardessus de viole*, et des *dessus de violon*.

DÉTACHÉ, part. pris substantivement ; en italien, *staccato ;* mode d'exécution de la voix ou des instruments, dans lequel on sépare tous les sons par une émission brève et non prolongée. Le *détaché* est l'opposé du *lié*.

DÉTONNER, v. n. Chanter faux ; manquer à la justesse des intonations.

DEUX-QUATRE ou DEUX-QUARTS. Mesure à deux temps qui renferme la valeur de deux noires, et qui est marquée près de la *clef* (voy. ce mot) par ce signe 2/4.

DIAGRAMME des sons. Etendue générale des sons du système des Grecs.

DIAPASON. Nom grec de l'octave. On appelle aussi de ce nom l'étendue d'une voix ou d'un instrument.

Diapason est enfin le nom d'un petit instrument d'acier qui donne le son fixe d'après lequel on accorde tous les autres instruments.

Le diapason s'appelle *corista* en italien. En France, le diapason sonne le *la*; en Italie, il sonne l *ut*.

DIAPHONIE, s. f. Sorte d'harmonie composée de quartes ou de quintes et d'octaves, qui était en usage dans le moyen âge, et dont les successions étaient fort dures.

DIATONIQUE, adj. Mot tiré du grec et qui signifie *par tons*. Ce mot avait une signification juste dans la musique des Grecs, parce que tous les modes de ce genre ne représentaient qu'un seul système de tonalité; mais il est vide de sens dans la musique moderne, parce que l'échelle naturelle des sons de cette musique varie souvent par la modulation. Nous ne possédons point de véritable genre diatonique.

DIAULE. Flûte double des Grecs, appelée ainsi par opposition à *monaule*, qui était la flûte simple.

DICORDE, s. m. Instrument des peuples de l'antiquité, particulièrement des Égyptiens. Il avait la forme d'un luth aplati avec un long manche, et il était monté de deux cordes.

DIÈSE, s. m. Signe qui est fait dans cette forme ♯, et qui, étant placé à la gauche d'une note, indique la nécessité d'élever l'intonation de cette note d'un demi-ton.

DIÉSIS était, dans le système théorique de la musique des anciens, un petit intervalle que nous appellons *comma*. Cet intervalle résultait de la différence de deux sons approximatifs, comme *ré* ♭ et *ut* ♯; ses proportions se déterminent par 128 : 125 (voy. *Comma*).

DILETTANTE. Amateur de musique; ce mot a passé de la langue italienne dans la française.

DIMINUÉ, adj. Se dit d'un intervalle de deux sons qui n'est point conforme à la constitution d'un ton quelconque; ainsi on appelle *tierce diminuée* une tierce composée de *ut* dièse et de *ré* bémol, parce qu'il n'est aucun ton dans lequel on puisse trouver à la fois des dièses et des bémols. Un intervalle de cette nature n'est qu'une altération momentanée d'un intervalle naturel.

DIMINUENDO, *en diminuant*. Mot italien qu'on emploie pour indiquer une diminution graduée du son, dans l'exécution du son.

DIMINUTIONS, s. f. Synonyme de *variations* dans les XVIIe et XVIIIe siècles. On appelait aussi quelquefois *doubles* les diminutions, ce qui semblait impliquer contradiction.

DIRECT, adj. (voy. *Accord et Mouvement*).

DIS. Nom allemand de *ré* dièse.

DISCANT. Nom anglais de la voix de *soprano* dans la musique d'église. Ce nom vient du latin *discantus* (double chant), parce que le chant était ordinairement au ténor dans l'ancien contrepoint, tandis que le double chant ou l'accompagnement était

au-dessus. Dans la musique ordinaire, les Anglais appellent *treble* la voix de soprano.

DISCORD, adj. Se dit d'un instrument à cordes qui n'est pas d'accord.

DISCORDANT, adj. Qui choque l'oreille par des sons faux ou par un défaut d'accord dans l'harmonie.

DISJOINT, adj. Intervalle où les sons ne se touchent pas, comme la tierce, la quarte, etc.

DISSONANCE, s. f. Réunion de deux sons qui ne s'accordent pas d'une manière parfaite, et qui ne peut servir que de passage à une *consonnance*, c'est-à-dire une réunion de sons plus agréables à l'oreille. Les dissonances sont la seconde, la septième, et la neuvième de plusieurs espèces.

DISSONANT (voy. *Accord*, *Intervalle*).

DITALE-HARPE (voy. *Harpe*).

DITTANKLASIS. Nom donné par le mécanicien Muller, de Vienne, à un clavecin inventé par lui en 1800. Cet instrument était composé de deux claviers dont les cordes étaient accordées à l'octave l'une de l'autre. Il s'y trouvait en outre une lyre avec des cordes de boyaux.

DIVERTISSEMENT, s. m. Partie de la *fugue* qu'on désigne aussi quelquefois sous le nom *d'épisode* (voy. le ch. XII).

Divertissement. Sorte de pièce de musique instrumentale qui a eu de la vogue depuis 1790 jusqu'en 1810 environ. Elle consistait en un genre facile et léger, et quelquefois en un mélange de différents thèmes variés.

Divertissement. On donne quelquefois ce nom à de petits intermèdes, composés de danse et de musique, qui terminent des représentations dramatiques.

DIXIÈME, s. f. Octave de la tierce.

DIX-SEPTIÈME, s. f. Double octave de la tierce.

DO. Nom substitué en Italie, dans le XVIIe siècle, à celui d'*ut*, pour la désignation de la première note de la gamme, dans la solmisation.

DOIGTER, v. n. Diriger les doigts sur les instruments par de certaines règles qui ont pour but de faciliter l'égalité et la rapidité de l'exécution.

DOIGTER. Verbe pris substantivement, pour indiquer le résultat du mécanisme des doigts sur les instruments. On dit : *Ce doigter ne vaut rien; Kalkbrenner possède le meilleur doigter sur le piano.* Quelquefois on écrit *doigté* au lieu de *doigter*.

DOLCE (par abréviation *dol*). Ce mot italien, écrit dans la musique, indique un mode d'exécution doux et suave.

DOMINANTE, s. f. Cinquième note de la gamme d'un ton; dans le ton d'*ut*, *sol* est la dominante. On donne le nom de *dominante*

à cette note parce qu'elle se trouve dans la plupart des accords naturels.

Dominante. Dans le plain-chant, la dominante est la note qui se fait entendre le plus souvent.

DOQUET ou TOQUET, s. m. Nom de la trompette qui fait la partie grave dans les fanfares harmoniques de cavalerie.

DOUBLE, s. m. On donnait autrefois ce nom aux variations d'un thème.

Double est aussi le nom des chanteurs qui, dans les grands théâtres, remplacent les premiers acteurs dans leurs rôles.

DOUBLE-BASSE, s. f. Nom qu'on donnait autrefois à la contre-basse en France. Cette expression est encore en usage en Angleterre.

DOUBLE-BÉMOL. Signe par lequel on indique l'abaissement d'une note à un ton au-dessous de son intonation naturelle. Le double-bémol se figure ainsi : ♭♭.

DOUBLE-CORDE. Manière de faire résonner deux cordes à la fois sur le violon, la viole et le violoncelle. La plus grande difficulté de la double-corde consiste à jouer avec justesse.

DOUBLE-CROCHE, s. f. Figure de note qui représente un son d'une durée égale au seizième de la ronde. Ce nom, qui vient du double crochet qui termine la queue de la note, donne une idée fausse de la durée de la note, qui n'est qu'une demi-croche (voy. le ch. vi).

DOUBLE-DIÈSE. Signe qui sert à indiquer la nécessité d'élever d'un ton l'intonation d'une note. Le double-dièse se fait ainsi :

DOUBLE-FUGUE. Nom mal approprié par quelques auteurs, et surtout par les Allemands, à une sorte de fugue à deux sujets (voy. le ch. xii).

DOUBLE-NOTE. Note doublée à l'unisson sur deux cordes d'un violon, d'une viole ou d'une basse. On l'indique par une note à laquelle on met deux queues, l'une tournée vers le haut, l'autre vers le bas du papier.

DOUBLETTE, s. f. Jeu d'orgue aigu, à bouche, qui sonne l'octave du *prestant* (voy. ce mot), et dont le tuyau le plus long n'a qu'un pied de long.

DOUZIÈME, s. m. Octave de la quinte.

DUO, s. m. Composition pour deux parties concertantes vocales ou instrumentales. Le duo instrumental est toujours écrit pour deux instruments seuls ; le duo vocal est souvent accompagné par un orchestre, un piano, etc. En italien, on dit *duetto*.

DULCIAN, s. m. Ancien nom du basson (voy. ce mot), dans les xve, xvie et xviie siècles.

Dulcian est aussi le nom d'un jeu d'orgue à anche, qui n'est d'usage qu'en Allemagne. Il ressemble au jeu du basson des orgues françaises.

DUR, adj. Se dit d'un accord ou d'une harmonie qui blesse l'oreille.

Dur est aussi le nom par lequel on désigne en Allemagne les tons majeurs. Ainsi le ton de *ré* majeur s'appelle *D dur*.

DUTKA, s. f. Double flûte des paysans russes, composée de deux roseaux d'inégale longueur, percés chacun de trois trous.

E

E LA FA. Ancienne dénomination du mi ♭, dans la solmisation.

E SI MI. Ancien nom de la troisième note de la gamme, appelée aujourd'hui simplement *mi*. En Italie on l'appelait *E la mi*.

ÉCHELLE, s. f. Nom qu'on donne en général au sytème des sons de la musique des divers peuples. Plus particulièrement on appelle aussi échelle la gamme des sept sons, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si* (voy. *Gamme*). Ce nom d'échelle vient de la position graduée des notes sur la portée (voy. *Portée*); il répond au diagramme des Grecs.

ECHO, s. m. Réflexion du son par un corps dur, et qui se répète à l'oreille après avoir été déjà entendu. Les angles par lesquels le son est renvoyé sont égaux à ceux de la lumière lorsqu'il frappe une surface plane et polie. On donne aussi le nom d'*écho* au lieu où l'effet se fait entendre. Il y a des dispositions de lieux telles, que le son, et même des phrases entières sont plusieurs fois répétées. Dans un endroit nommé la *Simonetta*, à deux milles de Milan, il y a un écho qui répète jusqu'à vingt fois.

Les effets de l'écho s'emploient quelquefois avec avantage dans la musique. Il y a un double trio de Haydn composé tout entier dans ce but.

Écho est aussi un jeu d'orgue, ou plutôt un petit orgue particulier, qui se joint aux grands instruments de cette espèce, et pour lequel il y a un clavier particulier.

ECLISSES, s. f. plur. Planches minces et courbées, qui forment l'épaisseur des violons, des violes, des basses, etc., et sur lesquelles reposent la table et le fond de ces instruments.

ÉCOLES, s. f. Nom par lequel on désigne les divers sytèmes de composition, et certains penchants qui se manifestent dans les produits de l'art. Il y a des écoles générales, telles que l'école italienne, l'école allemande et l'école française; puis des écoles particulières de certains maîtres, comme l'école de Palestrina, l'école de Durante, etc.

ÉCOLE se dit aussi des traditions d'un chanteur ou d'un instrumentiste célèbres. On dit : *l'école de Garat, l'école de Clementi.*

EFFET. L'effet en musique est le résultat des inspirations du génie et des combinaisons de l'art. Les *effets* particuliers sont le produit de certains systèmes, de certaines formes ; ils varient selon les temps et les caprices de la mode.

EFFORT, s. m. Défaut qui se manifeste dans l'émission de la voix chez certains chanteurs. Quelquefois ce défaut résulte de la mauvaise direction donnée aux études de vocalisation ; mais souvent il est causé par la nature ingrate de l'organe vocal.

ÉLODICON, s. m Instrument inventé vers 1815 par M. Eschenbach, et fabriqué par M. Voigt, facteur d'instruments à Schweinfurt. Le principe de cet instrument consistait à faire vibrer non les cordes tendues, mais des lames métalliques, au moyen d'un soufflet artificiel. On y avait réuni les effets du clavicorde avec ceux de l'orgue. C'est le même principe de vibration de lames métalliques par l'action de l'air, qu'on a reproduit depuis lors dans plusieurs autres instruments.

EMBOUCHURE, s. f. La partie où l'on introduit le souffle dans les instruments à vent. L'embouchure de la flûte est un trou percé latéralement dans l'instrument. L'embouchure du cor est conique ; celle de la trompette, du trombone. du serpent, a la forme d'un entonnoir : celle de la clarinette est un bec armé d'une anche ; le hautbois, le cor anglais et le basson n'ont qu'une anche double pour embouchure.

EMBOUCHURE se dit aussi de la disposition naturelle des lèvres de l'exécutant pour jouer de son instrument ; ainsi l'on dit que tel flûtiste a *une bonne ou une mauvaise embouchure.*

ENHARMONIE, s. f. L'enharmonie, dans la musique moderne, consiste dans le changement de destination d'un accord par le changement de dénomination d'une ou de plusieurs notes, changement qui détermine une mutation de gamme. Par exemple, si un son mélodique semble appartenir au ton de *sol* par *fa* dièse, et si ce *fa* ♯ est changé en *sol* bémol par l'harmonie dont il est accompagné, ce *sol* bémol deviendra le quatrième degré du ton de *ré* bémol, et il y aura *enharmonie* dans ce changement. Il est au reste à remarquer que ce mot a été transporté de la musique des Grecs dans la musique moderne, sans application juste.

ENSEMBLE, adv. Aller *ensemble* dans l'exécution de la musique, c'est régler convenablement le mouvement, le rhythme et les nuances de fort et de doux de toutes les parties. Ce mot est pris quelquefois substantivement, et l'on dit : *Il y a eu de l'ensemble dans ce morceau, ce quatuor a manqué d'ensemble.*

ENSEMBLE (morceau d'). On appelle ainsi les morceaux de musique vocale et dramatique dans lesquels il y a plus d'une ou

deux voix, tels que les *trios*, *quatuors*, *quintettes*, etc. (voy. tous ces mots). Les chœurs sont aussi des *morceaux d'ensemble*; cependant on les désigne en général par leur nom spécial.

ENTONNER, v. a. Signifie à la lettre *prendre le ton*, *saisir l'intonation*. Cette dernière locution est plus habituelle, et l'on dit : *Cette intonation est difficile à saisir*, au lieu de dire : *Cette note est difficile à entonner*.

Entonner ne se dit guère que pour le prêtre ou le chantre qui donne le ton d'un *psaume*, du *Magnificat*, du *Te Deum* ou de quelque autre pièce de plain-chant. On dit aussi *entonner un refrain de chanson*.

ENTR'ACTE, s. m. Morceau de musique instrumentale qui se joue dans l'intervalle de deux actes d'un opéra, d'une tragédie, d'un ballet, etc.

ENTRÉE, s. f. Commencement de chaque partie dans un morceau de musique, après un repos ou dans les répercussions d'une fugue (voy. *Répercussion*). C'est en ce sens qu'on dit : *La flûte a manqué son entrée; les basses n'ont pas bien attaqué leur entrée*.

Entrée se dit aussi des parties d'un ballet qu'on désigne sous le nom de scènes dans un opéra. Cependant ce nom a vieilli, et l'on donne aujourd'hui le nom de scène aux entrées de ballet.

ÉPIGONE. Instrument de musique des Grecs, qu'on croit avoir été monté de quarante cordes.

ÉPINETTE, s. f. Instrument à clavier et à cordes pincées par des morceaux de plume, qui devint en usage vers la fin du XVIe siècle (voy. le ch. XV).

ÉPISODE, s. m. Partie de la fugue qu'on appelle aussi quelquefois *divertissement* (voy. le ch. XII).

ESPACE, s. m. Intervalle qui se trouve entre les lignes de la portée où l'on écrit de la musique (voy. *Portée*. — Voy. le ch. III).

ESPRESSIVO. Mot italien qu'on écrit dans la musique, et qui indique qu'il faut jouer ou chanter avec expression.

ÉTENDUE, s. f. Se dit de la distance plus ou moins considérable qu'il y a entre le son le plus grave et le plus aigu d'un instrument ou d'une voix.

ÉTOUFFOIR, s. m. Appareil mécanique destiné à arrêter à propos les vibrations des cordes dans les instruments à clavier (voy. le ch. XV).

ÉTUDES, s. f. plur. Pièces de musique destinées à faciliter le mécanisme de la voix ou du jeu des instruments. Les compositeurs donnent à ces pièces un caractère mélodique, afin d'éviter le dégoût du travail. Les études pour la voix s'appellent particulièrement *vocalises* (voy. ce mot).

EUPHONE, s. m. Instrument à frottement du genre de l'*harmonica* (voy. ce mot), inventé par le docteur Chladni, à Wittenberg, en

1790. Il consistait en une caisse carrée d'environ trois pieds et haute de huit pouces, qui contenait 42 petits cylindres de verre dont le frottement, et par suite la vibration, s'opérait par un mécanisme intérieur.

ÉVITÉE (voy. *Cadence*).

EXÉCUTANT, part. pris substantivement. Musicien qui joue ou chante de la musique.

EXÉCUTER, v. act. Jouer ou chanter de la musique écrite par un compositeur.

EXÉCUTION, s. f. Action de jouer ou de chanter de la musique (voy. la troisième section, ch. XVIII et XIX).

EXERCICES, s. m. plur. Recueils de traits difficiles destinés à l'étude du chant ou du jeu des instruments. Les exercices diffèrent en général des études en ce qu'ils ne sont point arrangés dans une forme de pièce plus ou moins mélodique.

EXPRESSIF, IVE, adj. Caractère passionné de la musique, suivant de certaines nuances.

EXPRESSION, s. f. Qualité par laquelle le musicien émeut ceux qui l'écoutent (voy. ch. XVIII et XIX).

EXTENSION, s. f. Faculté relative d'allonger les doigts sur le manche ou sur le clavier des instruments pous y saisir de grands intervalles. L'exercice développe cette faculté.

F

F. Cette lettre placée sous un trait, dans la musique, signifie *forte*, fort. Deux FF indiquent l'excès de la force, *fortissimo*.

F. Placée à la tête de la portée dans la musique du moyen âge, était le signe de la clef de *fa*.

F est le signe de la quatrième note de la gamme d'*ut*. On disait autrefois, en France, F *ut fa*, pour désigner cette note; dans l'ancienne solmisation italienne, on disait F *fa ut*.

FA. Nom de la quatrième note de la gamme d'*ut*.

FACTEUR d'orgues, de pianos, de harpes, ou d'instruments à vent. On donne ce nom à l'artiste qui construit ces instruments. Le facteur d'orgues fabrique quelquefois des pianos; néanmoins la fabrication de ces instruments exige des connaissances différentes et des travaux qui n'ont point d'analogie. La construction de la harpe est aussi un art spécial. Les facteurs d'instruments de cuivre font les cors, les trompettes, les trombones, les ophicléides, etc.; les facteurs d'instruments à vent en bois font les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les flageolets et les bassons.

FACTURE, s. f. Manière plus ou moins scientifique d'écrire la musique; par *facture* on entend plutôt la partie harmonique de la musique que la mélodique. On dit : *Ce morceau est d'une bonne*

facture; la facture de cette symphonie est médiocre. En général ce mot ne s'applique qu'aux compositions d'une certaine importance.

FAGOTTO. s. m. Nom italien du basson (voy. ce mot).

FAIBLE, adj. (voy. *Temps*).

FAIRE DE LA MUSIQUE peut se dire et de l'acte de la composition, et de celui d'exécuter de la musique écrite; cependant l'opération du compositeur se désigne plutôt par *composer* ou *écrire de la musique*. Ainsi, quand on dit : *Nous ferons de la musique ce soir*, cette phrase s'entend dans le sens de l'exécution.

FANDANGO, s. m. Ancien air de danse à trois temps d'un mouvement animé, originaire de l'Espagne où il est encore en usage. On le danse en jouant des *castagnettes* (voy ce mot).

FANFARE, s. f. Air militaire qui est exécuté par plusieurs trompettes, ou par une combinaison de trompettes, de cors, de trombones et d'ophicléides (voy. tous ces noms). On produit des effets agréables et des modulations variées dans ces sortes de morceaux, au moyen d'instruments en différents tons.

On joue aussi des fanfares avec les trompes de chasse.

FANTAISIE, s. f. Pièce de musique dont l'origine date du XVIe siècle. Ce fut d'abord une composition où, suivant le titre, le compositeur s'abandonnait aux caprices de son imagination. C'est ainsi que la fantaisie fut comprise par les grands musiciens allemands jusqu'à Mozart; mais depuis environ vingt ans, rien n'est moins libre que la fantaisie; on ne la fait plus que sur un modèle donné qui est toujours le même, et dans lequel l'imagination n'est pour rien. Elle a toujours pour thème quelque air d'opéra dont le motif est varié.

FANTASTIQUE. Ce mot s'est glissé jusque dans la musique. La musique fantastique est souvent composée d'effets d'instrumentation sans dessin mélodique, et avec une harmonie incorrecte.

FARANDOULE, s. f. Air de danse d'un mouvement vif à *six-huit*, sur lequel un grand nombre de personnes dansent en se tenant par la main, ou avec des mouchoirs et en faisant diverses figures.

FARCE EN MUSIQUE. Sorte d'opéra plus gai et moins raisonnable que l'opéra bouffe, en usage en Italie.

FAUSSE QUINTE, s. f. Expression inexacte par laquelle on désignait autrefois la *quinte mineure* (voy. *Quinte diminuée* et *Quinte mineure*).

FAUSSE RELATION. Relation de deux notes qui se font entendre successivement dans des parties différentes, comme le dessus et la basse, et qui donnent la sensation de deux temps sans analogie; par exemple, *ut* dièse et *ut* bécarre.

FAUSSET ou FAUCET, s. m. Voix sur-laryngienne appelée plus

exactement voix de tête. Ce genre de voix n'existe guère que chez les hommes et particulièrement chez les ténors.

FAUX, adj. et adv. Intonation qui n'est pas juste à l'égard des autres sons. *Chanter faux*, c'est chanter ou trop haut ou trop bas, et ne pas s'accorder avec d'autres voix ou avec les instruments qui accompagnent.

On a mis souvent en question s'il y a des voix fausses ou si l'on ne chante faux que par suite d'un défaut dans l'organisation de l'oreille; il y a lieu de croire que ces deux causes exercent de l'influence sur la justesse dans le chant; on a vu des voix justes se fausser après un exercice trop violent ou trop prolongé.

FAUX-BOURDON, s. m. Contrepoint sur le plain-chant à trois ou quatre parties, et à notes contre notes, dont on fait usage aux fêtes solennelles dans quelques églises de France et d'Italie.

FERMATA, s. f. Mot italien synonyme de *comune*, *corona* et de *pausa generale*, et qui signifie un arrêt dans la mesure.

FIFRE, s. m. Petit instrument à vent, du genre de la flûte et d'un son perçant. Il fut inventé en Suisse, et était déjà en usage parmi les soldats dans la première partie du XVIe siècle, à la bataille de Marignan.

FIGURE, s. f. Groupe de notes qui forme un certain dessin. C'est de là qu'on a appelé *chant figuré* et *musique figurée* tout ce qui n'est pas du plain-chant.

FIGURÉ, adj. (voy. *Contrepoint*).

FILER UN SON. C'est le poser doucement avec la voix, puis l'enfler peu à peu et, après qu'il a acquis le plus grand degré de force, le diminuer de la même manière.

FINALE, s. m. Note par laquelle se termine une antienne, une hymme, ou une autre pièce de plain-chant.

FINALE, s. m. Morceau d'ensemble très développé qui termine un acte d'opéra. Un finale renferme quelquefois des airs, des duos, des trios, ou quatuors, ou quintettes et des chœurs.

FIORITURES, s. m. plur. Mot italien francisé qui signifie *ornements du chant*.

FLAGEOLET, s. m. Sorte de flûte à bec, percée de six trous et armée de clefs (voy. le chap. XIX).

FLAGEOLET. Jeu d'orgue très aigu dont les tuyaux à bouche sont composés d'étain, de zinc et de plomb. Le tuyau le plus long n'a que six pouces.

FLAGEOLET (*flagioletto*) se dit aussi, en Italie, du jeu en sons harmoniques sur le violon.

FLAUTINO, s. m. Mot italien qui signifie *petite flûte*. Cette flûte sonne l'octave de la flûte ordinaire (voy. *Octave*, *Petite flûte*, *Piccolo*).

FLEBILE. Adjectif italien qui se joint quelquefois à l'indication

d'un mouvement; il signifie plaintif. *Andante flebile*, andante plaintif.

FLOTTA, s. f. Nom d'un chœur chanté autrefois par un grand nombre d'élèves des conservatoires de Naples, à la procession de saint Janvier.

FLOTTOLE. Sorte de cantique d'une mélodie douce, que les élèves des conservatoires de Venise chantaient dans les processions des saints.

FLUTE, s. f. Instrument à vent dont les formes ont été très variées depuis l'antiquité jusqu'aujourd'hui (voy. le chap. XIX). Il y a eu des flûtes simples, doubles, égales, inégales, à bec, à une embouchure latérale, etc. Les flûtes sont faites en bois, en cristal, en porcelaine, etc.

FLUTES. Plusieurs jeux d'orgue portent ce nom. Il y a des *flûtes ouvertes*, *bouchées*, *coniques*, *à cheminée;* elles diffèrent autant par la qualité du son que par la forme.

FLUTÉ, ÉE, adj. On dit : *Un son flûté*, *une voix flûtée*, pour indiquer que ce son ou cette voix ont la douceur de la flûte.

FLUTET, s. m. (voy. *Galoubet*).

FOGLIETTO, s. m. On appelle de ce nom, en Italie, la partie de premier violon qui contient les solos et les rentrées des autres parties de l'orchestre; cette partie est une espèce de partition obligée.

FOLIES, s. f. plur. Air qui se dansait autrefois en Espagne avec des castagnettes de même nom. Cet air est à trois temps, d'un mouvement modéré et d'une mélodie simple; il est connu, en France, sous le nom de *Folies d'Espagne*.

FONDAMENTAL, adj. Qui est la base de l'harmonie. On appelle *son fondamental* le son le plus grave de l'*accord parfait* ou de l'*accord de septième* (voy. *Accord*). Un accord fondamental est celui dont les autres dérivent par renversement (voy. *Dérivé* et *Renversement*. Voy. aussi le ch. X).

FORCE, s. f. (voy. *Intensité*).

FORCER LA VOIX. Pousser les sons avec effort; sortir de son étendue naturelle; crier. Ce défaut prive l'organe vocal de sa douceur et de sa justesse.

FORLANE, s. f. Danse gaie et vive du Frioul, dans l'État vénitien, dont l'air est à *six-huit*.

FORT, adj. (voy. *Temps*).

FORT, TE, adj. pris substantivement comme synonyme d'*habile*. On dit : *Ce violoniste est fort; cette dame est forte sur le piano.*

FORT-BIEN, s. m. Nom d'une sorte de piano inventé, en 1758, à Gira, par un facteur d'instruments nommé *Federici*.

FORTE, adv. italien (prononcez *forté*), *fort*. Nuance d'intensité

dans l'exécution de la musique. On l'indique par un F dans la musique.

FORTE-PIANO, s. m. Ancien nom de l'instrument qu'on appelle aujourd'hui *piano* (voy. ce mot).

FORTISSIMO. Superlatif de FORTE, *très fort*. On l'indique par FF dans la musique.

FOURCHETTE, s. f. Partie du mécanisme de la harpe, inventé par Sébastien Erard, pour élever les cordes d'un demi-ton (voy. le ch. XV).

FOURNITURE, s. f. Jeu d'orgue qui entre dans la composition du plein-jeu, et qui est composé de plusieurs tuyaux d'un son aigu, accordés à la quinte, à l'octave de la tierce, et à la double octave du son principal, avec des redoublements.

FRAGMENTS. On appelait ainsi, à l'ancien Opéra de Paris, un choix de plusieurs actes de ballets ou d'opéras, qui n'avaient point de rapport l'un avec l'autre, mais qui formaient un spectacle varié, d'une durée ordinaire. Il y avait aussi des *fragments* composés exprès.

FREDONS, s. m. plur. Ornements de l'ancien chant français. Ce mot ne se prend que dans un sens ridicule.

FREDONNER, v. ac. Chanter à voix basse et entre les dents quelque passage d'air ou de chanson.

FUGUE, s. f. Morceau de musique établi sur une phrase donnée, qui passe alternativement dans toutes les parties, par une imitation périodique (voy. le ch. XII).

FUGUÉ, adj. (en italien *fugato*). Qui est dans le style de la fugue. Le *contrepoint fugué* est un contrepoint par imitation (voy. le ch. XII).

FUSA, s. f. Ancien nom italien de la croche (voy. *Croche*).

FUSÉE, s. f. Trait rapide en montant ou descendant. Ce mot était en usage dans l'ancienne musique française; on ne s'en sert plus aujourd'hui.

G

G. Cette lettre est le signe par lequel on désigne encore la cinquième note de la gamme d'*ut*, dans la solmisation allemande et anglaise.

G RE SOL. Ancien nom de *sol*, dans la solmisation française; les Italiens disaient G *sol ré*, ou G *sol ré ut*.

GALIARDE, s. f. Ancien air de danse d'un mouvement animé, en mesure ternaire. Il se jouait dans les XVIe et XVIIe siècles, après la Pavane et autres danses lentes.

GALOUBET ou FLUTET, s. m. Sorte de flûte à bec en usage dans

la Provence, et qui, étant accompagnée du tambourin, sert à faire danser les paysans. Ses sons sont aigus. Il n'est percé que de trois trous et on le joue d'une seule main. Celui qui en joue, bat de l'autre main, avec une baguette, sur le tambourin, long tambour qui fait peu de bruit.

GAMME, s. f. On appelle de ce nom la série des sons de la musique européenne, qui est disposée de telle sorte qu'il y a un ton entre la première note et la seconde, un ton entre la seconde et la troisième, un demi-ton entre celle-ci et la quatrième, un ton entre la quatrième et la cinquième, un autre ton entre celle-ci et la sixième, enfin un ton entre la sixième et la septième, et un demi-ton entre la septième et la huitième, après quoi la série recommence dans le même ordre, une octave plus haut, et de même jusqu'aux sons les plus aigus.

Le nom de *gamme* vient de ce que l'on représentait autrefois la note la plus grave de l'échelle des sons par la troisième lettre de l'alphabet grec appelée *gamma*. On attribue l'usage du *gamma* et le nom de *gamme*, à un moine italien du XIe siècle, nommé *Gui d'Arezzo ;* mais lui-même en parle comme de choses connues avant lui (voy. *Hexacorde*. Voy. aussi le ch. IV, intitulé : *De la différence des gammes*).

GAVOTTE, s. f. Air de danse en mesure à temps binaires et d'un mouvement modéré. La gavotte n'est plus en usage que dans les ballets.

GENRES, formules de successions harmoniques et mélodiques. Les Grecs avaient trois genres : 1° Le *diatonique*, dans lequel tous les sons étaient à la distance d'un ton ou d'un demi-ton, suivant la signification exacte du mot *diatonique ;* 2° le *chromatique*, où l'on employait des demi-tons et l'intervalle d'un ton et demi ; 3° l'*enharmonique*, dont il y avait diverses combinaisons où le quart, le tiers, les deux tiers et les trois quarts de ton entraient comme éléments. Ces expressions, transportées dans la musique moderne, sont ou insignifiantes ou complétement fausses. Les mots *chromatique* et *enharmonique* n'expriment rien dans notre langage musical. Nous n'avons pas de genre d'ailleurs proprement dit dans notre musique, car ils y sont tous mêlés.

GIGUE, s. f. Air de danse d'un mouvement vif, à mesure binaire et à division ternaire. Le mouvement de cet air a été employé par un grand nombre de compositeurs du XVIIe et du XVIIIe siècle, dans leurs pièces instrumentales.

GIUSTO (TEMPO). Expression italienne dont on se sert pour indiquer un mouvement qui n'est ni trop vif ni trop lent.

GLOTTE, s. f. Embouchure des instruments à vent chez les Grecs.

GLOTTE, s. f. Partie charnue de l'organe de la voix dont les mouvements contribuent à l'articulaion des sons.

GORGHEGGIO. Mot italien par lequel on désigne un passage rapide exécuté avec la voix. Ce mot est en usage partout.

GRADUEL, s. m. Chant qui se récite dans l'office solennel de la messe, après l'épître. On appelle aussi *graduel* le livre de plain-chant qui contient l'office du matin.

GRAND JEU ou GRAND CHŒUR. On appelle de ce nom une pièce d'orgue qu'on exécute sur les claviers réunis du grand orgue et du positif avec les pédales, et dans lequel on réunit tous les jeux d'anches, tels que les trompettes, clairons, bombardes, chromornes, auxquels on joint quelquefois les jeux de mutation, tels que les cornets et les nazards, et même, lorsque la soufflerie fournit du vent en abondance, les jeux de fonds, c'est-à-dire les bourdons, flûtes et montres (voy. tous ces mots).

GRAND-OPÉRA. Nom par lequel on désignait autrefois l'Opéra de Paris, pour le distinguer de l'*Opéra-Comique*. On dit maintenant l'*Opéra*.

GRAVE, adj. Qualité des sons produits par les instruments de grandes dimensions et par les voix de basse. Un *son grave* est l'opposé d'un son aigu.

GRAVE (prononcez *gravé*), adv. italien, gravement. On le met à la tête des morceaux de musique dont le mouvement doit être très lent.

GRAVEUR, subs. de deux genres. Artiste qui grave de la musique sur des planches d'étain, en y imprimant des empreintes de poinçons à coups de marteau.

GRAVITÉ des sons. Intonation des cordes et des tuyaux de grandes dimensions ou des voix de basse.

GRAVURE, s. f., de la musique. Art du graveur.

GRAVURES, s. f. plur. Rainures pratiquées dans le sommier de l'orgue, pour la circulation du vent jusqu'à l'orifice inférieure des tuyaux.

GRAZIOSO. Adj. italien qui signifie *gracieux*, et qu'on met en tête de certains morceaux de musique pour indiquer un caractère d'exécution doux et agréable.

GROUPE, s. m., en italien *grupetto*. Ornement du chant composé de trois ou quatre notes de peu de valeur, et qui précède quelquefois l'attaque d'une autre note de durée plus longue. Il y a différentes formes de groupes ; le goût du chanteur le dirige dans l'emploi qu'il en fait.

GUDDOK. Nom d'un violon rustique à trois cordes, en usage chez les paysans russes.

GUIDE ou GUIDON, s. m. Signe qui se mettait autrefois au bout de la portée sur le degré où devait être placée la note de la por-

tée suivante, afin de faciliter la lecture de la musique. Ce signe n'est plus en usage.

GUITARE, s. f. Instrument à cordes avec un manche sur lequel il y a des cases marquées pour poser les doigts. Les cordes de cet instrument se pincent avec la main droite. La guitare est montée de six cordes ; on l'appelait *guiterne* dans les xve et xvie siècles (voy. le ch. xvi).

GUITARISTE, s. m. Musicien qui joue de la guitare.

GUZLA, s. f. Instrument champêtre des Morlacques sur lequel il n'y a qu'une corde de crins tressés. Cet instrument sert à accompagner les chants nationaux appelés *pisme*.

H

H. Lettre qui, dans la désignation des notes, indique en Allemagne le *si* bécarre.

HALALI, s. m. Nom d'un air qui se joue sur les trompes de chasse lorsque la bête succombe.

HARMONICA, s. m. Instrument composé de cloches ou de gobelets de verre qu'on accorde au moyen de l'eau qu'on y verse avec plus ou moins d'abondance, et dont on frotte les bords avec les doigts pour les faire résonner. On en fait aussi avec des cloches de même matière, traversées par un axe mobile et qu'on met en mouvement par une pédale (voy. le ch. xvi).

Harmonica. On appelle aussi de ce nom un instrument composé d'une échelle chromatique plus ou moins étendue, de lames de verre fixées par un bout, libres par l'autre, et qu'on frappe avec de petites baguettes flexibles, terminées par un morceau de liége.

HARMONIE, s. f. Résultat de plusieurs sons entendus ensemble et qui s'accordent.

Harmonie. Doctrine des accords ; système de leur classification (voy. le ch. xii). C'est en ce sens qu'on dit : *J'apprends l'harmonie ; On enseigne l'harmonie au Conservatoire.*

Harmonie. Musique d'instruments à vent où l'on n'introduit pas les instruments de percussion. C'est par ce nom qu'on distingue ce genre de musique de la *musique militaire* (voy. ce mot); cependant les musiciens confondent assez souvent ces deux choses.

Harmonie. Les facteurs d'orgues désignent par ce mot la qualité propre du son de chaque jeu de cet instrument. Ils disent : *Cette flûte, ce hautbois, cette trompette, sont d'une bonne harmonie*, c'est-à-dire d'une bonne qualité de son.

HARMONIEUX, adj. Ce qui a de l'harmonie. *Cette musique est harmonieuse, l'ensemble de ces voix est harmonieux.*

HARMONIQUES. Sons qui résonnent faiblement à l'octave de la quinte et à la double octave de la tierce d'un son grave lorsqu'on fait vibrer avec force une corde de grande dimension (voy. le ch. XII).

HARMONIQUES (SONS), (voy. *Sons harmoniques*).

HARMONISTE, s. des deux genres. Musicien qui sait la science de l'*harmonie*.

HARPE, s. f. Instrument de grande dimension, monté de cordes de boyaux, qu'on pince avec les deux mains pour en tirer des sons (voy. le ch. XVI; voy. aussi *Colonne*, *Console*, *Cuvette*, *Fourchette*, *Pédale*, *Sabot*).

HARPE-DITALE. Petite harpe d'une étendue de quatre octaves, construite par M. Pfeiffer, à Paris. Le mécanisme des pédales de la grande harpe est placé sous les doigts dans celle-ci.

HARPISTE, s. des deux genres. Musicien qui joue de la harpe.

HAUT, TE, adj. Se dit de l'intonation du son, et signifie *élevé*, *aigu*. *Cette femme à la voix haute*, est une locution dont on se sert pour dire qu'elle a des sons aigus dans la voix. *Chanter trop haut*, c'est chanter au-dessus du ton, chanter faux.

HAUTBOIS, s. m. Instrument à vent et à anche, percé de trous et armé de clés, qui tient une place importante dans l'orchestre (voy. le ch. XVI).

HAUTBOIS. Jeu d'anche de l'orgue, qui se divise en deux parties, dont la supérieure s'appelle *hautbois* et l'inférieure *basson*. Les facteurs d'orgues placent ordinairement ces deux parties de l'orgue sur deux registres différents, afin de pouvoir les réunir ou les séparer à volonté.

HAUTBOISTE, s. des deux genres. Musicien qui joue du hautbois.

HAUTE-CONTRE, s. f. Ancien nom français d'une voix de ténor élevé, appelée en Italie *tenore contraltino*. Ce genre de voix ne se trouve communément en France qu'à Toulouse et dans ses environs (voy. *Contralto* et *Tenore*).

HEXACORDE, s m. Gamme du plain-chant composée de six notes qu'on croit généralement avoir été inventée par un moine du XIe siècle, nommé Gui d'Arezzo, mais qui n'a été mise en usage qu'après lui (voy. *Gamme*, *Muances* et *Solmisation*).

HUIT-PIEDS. Nom par lequel on désigne communément les orgues dont le tuyau le plus grand du jeu de flûte ouverte a huit pieds de longueur. Le tuyau de huit pieds ouvert est censé sonner à l'unisson de la quatrième corde à vide du violoncelle; mais ces proportions ne sont plus exactes depuis que le diapason s'est élevé (voy. *Diapason*).

HUIT PIEDS BOUCHÉ. Jeu d'orgue de l'espèce des flûtes, composé de tuyaux à bouche fermés par leur extrémité. On donne

aussi à ce jeu le nom de *bourdon de seize* (voy. *Bourdon*, *Tuyau*, *Orgues*. Voy. aussi le ch. XVI).

HYMNE, s. m. et f. *Chant triomphal* ou *patriotique*. En ce sens, *hymne* est du genre masculin. *La Marseillaise est un hymne de la révolution française*. *Hymne*, chant d'église, est du genre féminin.

I

IMITATION, s. f. Phrase mélodique qui passe alternativement d'un instrument ou d'une voix à une autre, et qui sert d'accompagnement à d'autres phrases, au moyen de certains procédés de l'art d'écrire. Il y a plusieurs sortes d'imitations dont on peut voir l'indication au ch. XIV)

IMITATIVE (MUSIQUE). *La musique imitative* est celle qui a pour objet de produire des effets semblables ou analogues à ceux qu'on remarque dans la nature, tels que le bruit de la tempête, le mouvement des flots, celui d'une chasse, le galop des chevaux, etc. Ces sortes d'imitations sont fort imparfaites et ne produisent guère que des effets de convention. Cependant elles sont quelquefois nécessaires.

IMPROVISATION, s. f. Invention spontanée d'un morceau de musique pendant qu'on joue d'un instrument. Il y a peu d'exemples d'improvisations réelles; souvent ce qu'on donne comme tel n'est que le remplissage d'un cadre préparé à l'avance, et dans lequel on fait entrer beaucoup d'idées arrêtées. Ce n'est que lorsque l'artiste n'a que lui pour auditoire qu'il improvise à la lettre; alors, au milieu de pensées vagues ou insignifiantes, il s'en produit quelques unes qui ont le caractère de l'inspiration.

IMPROVISER, v. n. Faire acte d'improvisation.

INGANNO, s. m. Mot italien qui signifie *tromperie*. On l'emploie dans la musique pour indiquer une modulation inattendue et différente de celle que semblait indiquer la préparation (voy. *Cadence et Modulation*).

INSTRUMENTS, s. m. plur. Appareils destinés à produire des sons à l'imitation de la voix humaine, et à former des concerts par la réunion de leurs timbres. On divise communément les instruments en quatre sections principales, savoir : 1° les instruments à cordes ; 2° *idem* à vent ; 3° *idem* à percussion ; 4° *idem* à frottement et à corps métalliques ou vitreux. La classe des instruments à cordes se subdivise en instruments à cordes pincées, à archet et à clavier. Parmi les instruments à vent, on remarque ceux du genre des flûtes à tuyaux, à bouche ou à bec, ceux qui se jouent avec une anche ou languette vibrante, et ceux qui ont une embouchure en cuivre. Les instruments de percussion ren-

ferment deux classes, les tambours, ou instruments à peaux tendues, et les timbres de diverses formes. Enfin les instruments à frottement sont les *harmonicas*, les *fers harmoniques*, les *plaques*, etc. Pour plus de détails, voy. le ch. XVI.

INSTRUMENTAL, ALE, adj. Qui se rapporte aux instruments. On dit *un concert instrumental*, pour un concert où l'on n'entend que des instruments; on appelle *composition instrumentale* la musique qui est écrite pour les instruments. Quelquefois, par voie de critique, on appelle *chant instrumental* celui où le chanteur, abusant de sa facile vocalisation, imite les traits des instruments, au lieu de conserver à son organe le caractère d'expression qui est dans sa nature.

INSTRUMENTISTE, s. des deux genres. Musicien qui joue d'un ou de plusieurs instruments.

INTENSITÉ, s. f. Qualité énergique des sons; force de leur vibration.

INTERMÈDE, s. m. Petite pièce mêlée de vers, de musique et de danse, qui se jouait autrefois entre les actes d'une tragédie, d'un opéra sérieux ou d'une comédie de caractère. Le genre de ces intermèdes était presque toujours gai ou bouffon. En Italie on donnait autrefois le nom d'*intermezzo* (intermède) à de petits opéras tels que *la Serva Padrona*, de Pergolèse, bien qu'ils ne fussent pas toujours joués dans les entr'actes des autres pièces; on les appelle aujourd'hui des *farces*. Les intermèdes sont passés de mode en France.

INTERVALLE, s. m. Distance qui se trouve entre un son et un autre.

INTERVALLE CONSONNANT Relation de deux sons d'intonations différentes et agréables à l'oreille.

INTERVALLE DISSONANT. Relation de deux sons d'intonations différentes, et qui affecte l'oreille du besoin d'entendre ensuite un intervalle consonnant (voy. le ch. XII).

INTERVALLE REDOUBLÉ. Distance plus grande que l'octave entre deux sons; la neuvième est un intervalle de seconde redoublée; la dixième est un intervalle de tierce, etc. (voy. le ch. XII).

INTERVALLE SIMPLE. Distance de deux sons renfermés dans les limites de l'octave (voy. le ch. XII).

INTERVALLE RENVERSÉ (voy. *Renversement*).

INTRODUCTION, s. f. Commencement d'un opéra dans lequel la musique n'est point interrompue, et qui renferme quelquefois plusieurs scènes et plusieurs morceaux. L'introduction est au nombre des formes les plus modernes de l'opéra; elle est maintenant obligatoire.

On appelle aussi *introduction* un mouvement lent et assez

court par lequel commencent quelquefois uns symphonie, un quatuor, une ouverture, et qui est immédiatement suivi d'un mouvement plus vif.

INVERSE (CONTREPOINT) est le nom d'une sorte de composition systématique dans laquelle une ou plusieurs parties prennent à rebours, c'est-à-dire en mouvement rétrograde, les phrases que d'autres parties ont fait entendre dans un mouvement direct (voy. *Mouvement rétrograde*. — Voy. aussi le ch. XIV).

INVERSE CONTRAIRE (CONTREPOINT ou IMITATION). Contrepoint dans lequel une ou plusieurs parties prennent par mouvement rétrograde ou par mouvement contraire ce que d'autres ont fait entendre par mouvement direct (voy. le ch. XIV).

IRRÉGULIERS (TONS). C'est dans le plain-chant une antienne, une hymne, ou toute autre pièce dont le chant participe de plusieurs tons à la fois (voy. *Tons du plain-chant*).

J

JEU, s. m. Manière de jouer d'un instrument. On dit : *Le jeu de ce violoniste est brillant.*

JEU, s. m. Collection de tuyaux d'orgues d'une certaine forme, d'une certaine espèce, établie sur toutes les notes dont se compose l'échelle générale de l'instrument. Un *jeu de flûte ouverte de quatre pieds* est un jeu dont le tuyau le plus grand a quatre pieds de hauteur; un jeu de hautbois est un jeu composé de tuyaux à anches qui imitent le son du hautbois, etc. On distingue les jeux de l'orgue en *jeux à bouche*, *jeux d'anches et jeux de mutation* (voy. le ch. XVI).

JEU CÉLESTE. Nom d'une pédale du piano qui fait avancer sous les cordes des morceaux de buffle pendant qu'une autre pédale lève les étouffoirs (voy. *Piano*).

JOUER des instruments, c'est en tirer des sons de manière à satisfaire plus ou moins l'oreille, et les coordonner dans un ordre mélodique ou harmonique. On disait autrefois *toucher du piano, pincer de la harpe et de la guitare*, *donner du cor*, *sonner de la trompette*, etc. On dit maintenant *jouer* de tous les instruments.

JUSTE, adj. Une intonation est *juste* quand elle est dans un rapport convenable avec les autres notes du ton et du mode (voy. ces mots). Une octave est *juste* quand elle n'est point altérée par un signe d'élévation ou d'abaissement accidentel.

JUSTE, adv. *Jouer juste*, *chanter juste*, c'est faire entendre dans son jeu ou dans son chant des *intonations* d'une justesse convenable.

K

KYRIE est un mot grec qui sert à invoquer le nom du Seigneur au commencement de la messe. Les compositeurs font quelquefois de longs morceaux, dans les messes en musique, sur ces mots seuls : *Kyrie, eleison* ; *Christe, eleison.* Kyrie est le nom de ces morceaux, et l'on dit : *Un beau Kyrie, un long Kyrie!*

L

LA. Sixième note de la gamme moderne et de la gamme du plain-chant.

LAMENTABLE. Épithète que l'on donne quelquefois à la musique triste et lugubre ; elle se prend toujours en mauvaise part.

LARGHETTO. Mot italien qui sert à indiquer une nuance de lenteur plus prononcée que l'*andante* et moins lente que l'*adagio* (voy. ces deux mots).

LARGO, *large*, adv. Le plus lent de tous les mouvements de la musique.

LARIGO, s. m. Jeu d'orgue à bouche qui sonne la quinte au-dessus de la *doublette* (voy. ce mot). Ce jeu est un des plus aigus de l'orgue.

LEGATO, adj., *lié*. Mot italien qui s'emploie pour indiquer un mode d'exécution dont tous les sons sont liés avec soin.

LENTO, adv. *lentement*, indique un mouvement très lent dans la musique.

LIAISON, s. f. Arc de cercle qu'on met entre deux notes de même intonation, pour les lier l'une à l'autre de manière à n'en faire qu'une d'une durée égale à la valeur de toutes deux.

Liaison est aussi une courbe qu'on met au-dessus de plusieurs notes d'intonations différentes, pour qu'elles soient exécutées par un seul coup d'archet ou par un seul coup de langue de manière à être liées.

LICENCE, s. f. Incorrection qu'un compositeur se permet dans sa manière d'écrire l'harmonie de la musique, et dans laquelle il viole momentanément la règle de l'école, et par suite celle de l'oreille.

LIGATURE, s. f. Synonyme de *liaison* (voy. *Syncope*).

LIGNE, s. f. Traits horizontaux qui composent la portée sur laquelle est écrite la musique. Ces lignes sont au nombre de cinq dans la musique ordinaire et de quatre dans le plain-chant. Le nombre de ces lignes a varié dans le moyen-âge ; à la fin du XVIIe

siècle et au commencement du XVIIIe, la portée était composée de huit lignes pour la musique d'orgue et de clavecin.

LIVRE OUVERT. *Lire à livre ouvert*, c'est lire la musique avec facilité.

LOCO. Ce mot italien indique, après un passage marqué pour être joué à une octave supérieure ou inférieure, le retour à la position naturelle des notes.

LONGUE, s. f. Figure de note qui, dans l'ancienne notation, était le signe d'une durée double de celle de la *brève* ou *ronde* (voy. ces mots). Dans la mesure ternaire, la longue valait trois brèves.

LOURE, s. f. Air de danse en mesure binaire à temps ternaire qui était autrefois en usage dans le midi de la France. Son rhythme avait de l'analogie avec celui de l'air appelé *Sicilienne*.

LUTH, s. m. Instrument originaire de l'Orient, où il est encore connu sous le nom d'*éoud*. Il était particulièrement en usage aux XVIe, XVIIe et dans la première moitié du XVIIIe siècle. Son corps était arrondi comme celui de la mandoline qui en est le diminutif, et la partie supérieure de son manche, qui était très large, était renversée. Il était monté de vingt-quatre cordes. Huit de ces cordes étaient placées en dehors du manche et se pinçaient à vide pour faire les basses; les seize autres étaient accordés par couples à l'unisson, et fournissaient huit sons à vide. Dans les XVIe et XVIIe siècles, le luth était l'instrument principal de toute *musique de chambre* (voy. ces mots).

LUTHIER, s. m. On donnait autrefois ce nom à l'artiste qui construisait des luths et des instruments de la même espèce, tels que l'*archiluth*, le *théorbe* et la *mandoline*. Par la suite, on a étendu ce nom à tous les fabricants d'instruments à archet, ou même à ceux qui faisaient des guitares et des harpes. Dans quelques villes de province on voit même des enseignes de luthier au-dessus de la porte des fabricants d'instruments à vent.

LUTRIN, s. m. Pupitre de chœur sur lequel on place les livres de plain-chant dans les églises catholiques.

LYRE, s. f. Nom générique des instruments à cordes pincées de l'antiquité, qu'on désignait par des noms particuliers, tels que ceux de *cythare*, *chelys*, de *phorminx*, etc. (voy. le ch. XVI). On attribuait son invention à Mercure. Elle était composée d'un corps sonore, surmonté de deux branches attachées par une traverse à laquelle on fixait les cordes.

LYRE, s. f. On a donné ce nom à une variété de la guitare qui a eu quelque vogue depuis 1795 jusqu'en 1810. Cette guitare avait en effet quelque analogie de forme avec la lyre antique, et n'en différait que par le manche qui permettait de varier les intonations de chaque corde. Cette forme était peu favorable à la production du son; c'est ce qui l'a fait abandonner.

LYRIQUE, adj. Expression qui s'appliquait autrefois à la poésie destinée à être chantée avec l'accompagnement de la lyre. Aujourd'hui on appelle poésie lyrique tout ce qui est destiné à être mis en musique, bien que la lyre soit oubliée. C'est ainsi qu'on désigne aussi quelquefois un opéra sous le nom de *drame lyrique*, et qu'un théâtre où l'on représente des pièces en musique s'appelle *théâtre lyrique*.

M

MADRIGAL, s. m. Pièce composée pour les voix, sans accompagnement, qui était fort en usage dès le commencement du XVIe siècle, et qui ne cessa d'être à la mode qu'après le triomphe de la musique dramatique. Les madrigaux étaient écrits pour quatre, cinq, six ou sept voix, dans un style rempli de combinaisons recherchées et d'*imitations* (voy. ce mot). Les compositeurs italiens et belges se sont surtout distingués dans la composition des madrigaux ; à l'époque où ce genre de musique était en vogue, les musiciens français écrivaient dans un style plus libre leurs chansons à plusieurs voix.

MADRIGALESQUE, adj. Se dit du style du madrigal.

MAESTOSO, adj. italien qui désigne un mouvement lent et majestueux de la musique.

MAESTRO, *maître*. Ce mot a passé de l'italien dans la langue française. On dit aujourd'hui *le grand maestro* pour désigner un compositeur distingué.

MAESTRO DI CAPELLA (voy. *Maître de chapelle*.)

MAIN HARMONIQUE Nom que les anciens écrivains sur la musique donnaient à la figure interne dont les doigts portent les noms des notes *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, disposés de manière à faciliter aux élèves la *solmisation* (voy. ce mot) dans les trois genres appelés *par bémol*, *par bécarre* et *par nature*, selon la méthode des *muances* (voy. ce mot). L'invention de *la main harmonique* est communément attribuée au moine *Gui d'Arezzo*, qui vivait dans le XIe siècle ; cependant on n'en trouve nulle trace dans ses ouvrages.

MAITRE DE CHAPELLE. On ne donnait autrefois ce nom qu'aux musiciens attachés au service d'une église pour composer de la musique sacrée. On appelle aujourd'hui *maître de chapelle* tout compositeur qui écrit pour le théâtre.

MAITRE DE CONCERT. Nom qu'on donne en Italie et en Allemagne au musicien qui dirige l'exécution de la musique dans les cours ; en France ce nom n'est point en usage ; on dit *maître de musique* ou *chef d'orchestre*.

MAITRE DE MUSIQUE. Musicien qui dirige la musique d'une église et qui donne des leçons aux enfants de chœur.

MAÎTRE DE MUSIQUE se dit aussi d'un musicien qui enseigne les principes du solfége (voy. ce mot).

MAÎTRE DE MUSIQUE enfin est le nom du musicien qui dirige la musique d'un régiment. Dans cette dernière acception, on dit plus communément *chef de musique*.

MAITRISE, s. f. Institution de musique dépendante des églises cathédrales ou collégiales. Les maîtrises se composent du maître de musique et d'un certain nombre d'enfants de chœur placés sous sa discipline. Le nombre des maîtrises était autrefois en France d'environ 450, et celui des élèves qui y étaient élevés était de quatre à cinq mille; la plupart de ces établissements ont été supprimés après la révolution de 1789.

MAJEUR, adj. qui indique la qualité d'un intervalle plus grand que le *mineur* de même dénomination. Ainsi la *seconde majeure* est composée d'un ton. et la *seconde mineure* d'un demi-ton.

Cet adjectif s'applique aussi au mode d'un ton (voy. *Mode* et *Ton*), qui est *majeur* quand la tierce et la sixte de la tonique (voy. ce mot) sont dans leur plus grande extension relative au ton, et *mineur* quand ces intervalles ont une étendue plus petite d'un demi-ton.

MANCHE, s. m. Partie supérieure des instruments à cordes pincées ou à archet, qui sert à tenir ces instruments. Les cordes sont tendues sur le manche par des chevilles, et l'on en modifie les intonations en les pressant avec les doigts contre ce manche en divers points de leur longueur.

MANDOLINE, s. f. Instrument à cordes pincées de la famille du luth et de plus petite dimension. On l'accorde comme le violon. Sa chanterelle est simple, mais les trois autres cordes sont doubles. Ces cordes doubles sont accordées à l'unisson pour le *la* et le *ré*, et celles du *sol* sont à l'octave. On pince les cordes de la mandoline avec un morceau d'écaille de tortue, un bout de plume d'aigle ou un morceau d'écorce de cerisier (voy. le ch. XVI).

MANDORE, s. f. Instrument à cordes pincées de la famille du luth, monté de quatre cordes doubles, accordées de quinte en quarte (voy. le ch. XVI).

MARCHE, s. f. Pièce de musique composée pour des instruments à vent et de percussion, destinée à régler le pas d'une troupe militaire. Les marches s'emploient quelquefois dans la musique théâtrale, et souvent on y joint un chœur. Le mouvement de la marche est à quatre temps, d'un caractère bien déterminé, mais modéré.

MARCHE D'HARMONIE se dit quelquefois d'une progression

régulière et uniforme d'accords sur un mouvement de basse quelconque (voy. *Progression*).

MARCHES, s. f. pl. On donnait autrefois ce nom aux touches des divers claviers de l'orgue. On appelle aussi *marches* les touches de la *vielle* par lesquelles on forme les intonations en les appuyant contre la corde.

MASURKA, s. f. Air de danse qui est en usage dans la Pologne. Le mouvement de cet air est animé ; cependant il y a des *masurkas* ou *mazurkas* d'un mouvement modéré.

MAXIME, s. f. Note de musique dont la forme est un carré long terminé par une queue verticale au côté droit. Cette figure de note, dont la valeur était de huit rondes dans les mesures binaires et de douze dans les ternaires, a disparu de la musique moderne.

MÉDIANTE, s. f. Troisième note de la gamme d'un ton quelconque (voy. *Gamme* et *Ton*).

MÉDIUM, s. m. Portion moyenne de l'étendue d'une voix ou d'un instrument, également éloignée des extrémités grave et aiguë.

MÉLODICA, s. f. Instrument à clavier dans la forme d'un clavecin avec un jeu de flûte, inventé, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, par Jean-André Stein, d'Augsbourg.

MÉLODICON. Instrument à clavier, inventé par le mécanicien Pierre Rieffelsen, à Copenhague. Le son était produit dans cet instrument par le frottement de pointes métalliques sur un cylindre d'acier.

MÉLODIE, s. f. Succession de sons qui forment un sens musical plus ou moins agréable à l'oreille. La mélodie est une des parties les plus importantes de la musique. Ses éléments sont la succession des sons et le rhythme (voy. *Rhythme*).

MÉLODIEUX, adj. Qui a de la mélodie. On dit : *Une musique mélodieuse, un chœur mélodieux.*

MÉLODION, s. m. Instrument inventé en Allemagne, par M. Dietz père. Les sons de cet instrument étaient produits par le frottement de petits cylindres métalliques.

MÉLODISTE, s. m. Musicien qui est doué de la faculté d'inventer de la mélodie. On appelle aussi *mélodiste* l'amateur de musique qui a un goût passionné pour la mélodie. Il y a en Angleterre une société de *mélodistes* qui a pour but d'encourager la production des airs populaires.

MÉLODRAME, s. m. Dans son acception la plus exacte, ce mot signifie *drame en musique*. Un opéra est un véritable mélodrame ; cependant l'usage a prévalu d'appeler *mélodrames* certaines pièces dialoguées où la musique n'est employée que pour la danse ou pour annoncer des entrées et des sorties d'acteurs.

MÉLOMANE, s. m. Amateur passionné de musique. Le *mélomane*

diffère du *mélodiste* en ce qu'il aime la réunion de toutes les parties de l'art, au lieu que le mélodiste n'aime que la mélodie.

MÉLOMANIE, s. f. Manie de la musique.

MÉLOPÉE, s. f. Art de la composition du chant chez les anciens. Cet art avait des règles sévères et multipliées. Il n'y a point de mélopée dans la musique moderne, la composition de la mélodie étant presque entièrement livrée aux fantaisies de l'imagination.

MÉLOPLASTE, s. m. Tableau composé des cinq lignes de la portée, avec quelques lignes additionnelles (voy. *Portée*) au-dessus et au-dessous. Ce tableau, sur lequel le professeur de musique promène une baguette terminée par une petite boule, sert à représenter par une notation mobile des chants qui sont chantés par les élèves au fur et à mesure que la baguette leur indique de nouveaux sons, ce qui les dispense d'apprendre à lire les signes ordinaires de la musique, de connaître les clefs et tous les accessoires de la musique écrite. Cette méthode du méloplaste a été inventée vers 1817, par Pierre Galin, de Bordeaux.

MÉNESTRELS ou MÉNÉTRIERS. Musiciens poètes, ou quelquefois simplement joueurs d'instruments qui allaient, dès le XIe siècle, de ville en ville et de châteaux en châteaux, chantant et s'accompagnant. Les rois, les princes et les grands vassaux de la couronne avaient presque tous des ménestrels à leur service. Il y a lieu de croire que le nom de *ménestrel* a passé dans la langue française de l'anglais *minstril*. Les noms français par lesquels on désignait auparavant les musiciens étaient *troubadours*, dans le midi de la France, *trouvères* dans le nord, *chanterres*, etc. *Ménétrier* est aujourd'hui pris en mauvaise part; ce nom ne se donne qu'aux joueurs d'instruments qui ne savent pas la musique, et qui ne servent qu'à faire danser dans les guinguettes.

MENUET, s. m. Air à trois temps, d'un mouvement modéré, qui tire son nom d'une danse autrefois en usage. On appelle aussi *menuet* certain morceau en mesure ternaire qui, dans les symphonies, précède ou suit l'*adagio* ou l'*andante*. Autrefois ce morceau avait à peu près le mouvement de l'air de danse du même nom; peu à peu ce mouvement s'est accéléré. Il est en général maintenant très rapide; c'est à cause de cela qu'on lui donne aujourd'hui le nom de *sherzo* (badinage), préférablement à celui de *menuet*. Le *menuet* ou *scherzo* est ordinairement composé de deux parties, chacune divisée en deux reprises. La première partie a proprement les noms de *menuet* ou de *scherzo;* la seconde s'appelle *trio* (voy. ce mot).

MERLINE, s. f. Orgue à cylindre qui sert à instruire les merles et les bouvreuils. Le son de la merline est plus fort que celui de la *serinette* qui est employée pour les serins et les chardonnerets.

MERULA. Ancien registre d'orgue qu'on appelait quelquefois en

France *rossignol*. Il consistait en une boîte d'étain remplie d'eau, avec deux ou trois tuyaux dans lesquels l'eau était agitée par le vent; ce registre imitait le gazouillement des oiseaux. Il est maintenant hors d'usage.

MESURE, s. f. Division du temps dans la musique en un certain nombre de parties égales. Les musiciens considèrent comme unité de temps certains signes de durée qu'ils divisent en parties plus petites ; mais la véritable unité de durée, en musique comme en astronomie, c'est la *minute* (pour la théorie de la mesure, voy. le ch. VI. Voy. aussi *Métronome* et *Mouvement*).

MESURÉ, part. Ce mot indique certaines parties du récitatif qui ne se disent pas librement et sans mesure comme le reste (voy. *Récitatif*).

MÉTHODE, s. f. Manière de chanter ou de jouer d'un instrument d'après de certains principes plus ou moins rationnels. On dit d'un chanteur dont la voix est bien posée, dont la vocalisation est correcte et dont la prononciation est bien articulée, qu'il a *une bonne méthode*.

MÉTHODE, s. f. Se dit aussi du recueil de préceptes et de règles propres à former de bons chanteurs, de bons instrumentistes, ou de bons lecteurs de musique. Il y a des méthodes pour chaque instrument, pour chaque partie de la musique.

MÉTRONOME, s. m. Instrument propre à mesurer le temps musical, inventé par le mécanicien Winckel, d'Amsterdam, et perfectionné par Maelzel, qui lui a donné son nom (voy. le ch. VI).

MEZZA, MEZZO, adj. italien qui signifie *demi* *Mezzo voce*, à demi-voix ; *mezzo forte*, à demi fort.

MI. Nom de la troisième note dans l'ordre de l'échelle musicale *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, etc.

MINEUR, adj. Intervalle de deux sons, plus petit d'un demi-ton que l'intervalle majeur de même dénomination (voy. *Majeur*). Une tierce mineure renferme l'intervalle d'un ton et demi; une tierce majeure est formée de deux tons.

MINIME, s. f. Signe de la moindre de toutes les durées en notes blanches dans l'ancienne musique. Elle avait la forme de la blanche de la musique moderne.

MINUETTO. Voy. *Menuet*.

MISE DE VOIX, en italien *messa di voce*. Art de poser le son de la voix d'une manière pure et libre, et de régler la respiration dans le chant.

MIXTE, adj. Se dit des sons sur-laryngiens appelés communément *voix de tête* ou *fausset*. La *voix mixte* n'existe presque pas chez les femmes, mais elle se rencontre chez presque tous les hommes et particulièrement dans la voix de ténor.

MODE, s. m. Manière d'être d'un ton (voy. *Ton*). Dans la musique des anciens, il y avait un assez grand nombre de *modes ;* dans la musique moderne, il n'y en a que deux, et le mot n'a pas la même acception. Ces deux modes sont *le majeur* et *le mineur*. Le mode est majeur quand la troisième note de la gamme (voy. ce mot) d'un ton quelconque est à la distance de deux tons de la première, et la sixième à l'intervalle de quatre tons et demi ; le mode est mineur quand ces deux intervalles sont plus petits d'un demi-ton.

Mode était aussi, dans la notation, en usage depuis la fin du XIe siècle jusqu'au milieu du XVIIe, une manière de fixer par des signes la valeur relative des notes et des silences. Le mode se marquait après la clef par des cercles ou des demi-cercles, avec ou sans point à leur centre, accompagnés des chiffres 2 ou 3, selon que la mesure était binaire ou ternaire. C'est de cet usage qu'est resté dans la musique moderne celui d'employer le C ou le ₵ pour indiquer la mesure à quatre ou à deux temps (voy. le § prem., ch. VI).

MODERATO, adv. italien, *modéré*. Mouvement ni trop vif ni trop lent dans une pièce de musique.

MODULATION, s. f. Manière de changer de *mode* ou de *ton* (voy. ces deux mots) dans le cours d'une pièce de musique (voy. pour plus de détails le ch. XI).

MODULER, v. act. Faire des modulations suivant de certaines règles.

MONAULE, s. m. Flûte à un seul tuyau qui était en usage chez les peuples de l'antiquité.

MONFERINE, s. f. Air de danse en $\frac{6}{8}$, d'un mouvement vif et gai, en usage dans le Piémont et dans la Lombardie.

MONOCORDE, s. m. Instrument monté d'une seule corde, dont on varie les intonations au moyen de chevalets mobiles, et qui sert à mesurer les proportions des intervalles des sons.

MONOLOGUE, s. m. On donnait autrefois ce nom aux scènes d'opéra composées de récitatifs et d'airs où il n'y a qu'un seul acteur. Ce terme n'est plus en usage, bien qu'il n'ait pas d'équivalent, et l'on se sert, selon les circonstances, pour désigner les monologues de musique, des noms de *scène*, *cavatine*, *aria con recitativo*, *air de sortie*, etc., etc.

MONTER, v. n. Se dit de l'effet par lequel un instrumentiste ou un chanteur passe graduellement des sons graves aux sons élevés.

Monter est aussi manquer à la justesse des intonations en les élevant au-dessus du point exact qui leur convient, ou élever ce qui est trop bas.

MONTER UN INSTRUMENT. C'est le mettre en état d'être joué.

Ainsi, monter un instrument à cordes et à archet, tels que le violon et la basse, c'est non seulement y mettre des cordes et proportionner la grosseur de celles-ci, c'est aussi les garnir de leurs accessoires, tels que les chevilles, le cordier ou le chevalet, et donner à celui-ci la courbe et l'inclinaison convenable; *monter un orgue*, c'est disposer convenablement chaque pièce du mécanisme dans un emplacement donné.

MONTER UN OPÉRA. C'est distribuer les rôles, faire les études et les répétitions nécessaires, et préparer les accessoires, tels que la mise en scène, les décorations et les costumes.

MONTRE, s. f. Jeu de l'orgue dont les tuyaux en étain poli sont placés à la façade de l'instrument. La montre appartient à l'espèce des *jeux de flûte;* lorsqu'elle est bien faite, sa qualité de son est à la fois douce et pénétrante.

MORCEAU, s. m. Portion d'un opéra, d'une symphonie, d'une sonate, etc. On dit d'un air, d'un andante de symphonie, d'un rondeau, d'un quatuor, que *ce sont de beaux morceaux*.

MORDANT, en italien *mordente*. Ornement de la mélodie composé de deux ou trois petites notes et dont on peut varier la forme.

MORENDO. Mot italien qui signifie *en mourant*, c'est-à-dire en ralentissant un peu le mouvement, et diminuant la force du son jusqu'au degré le plus faible.

MOSSO. *più mosso*, c'est-à-dire *plus animé*, plus accéléré dans le mouvement.

MOTET, s. m. Morceau de musique pour une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement d'orgue ou d'orchestre, composé sur des paroles sacrées, et destiné à être exécuté pendant la messe ou dans quelque autre cérémonie de l'église.

MOTIF, s. m. Idée principale d'un morceau de musique, considérée sous ses trois aspects de la mélodie, de l'harmonie et du rhythme. On dit d'un air, d'un duo, d'un chœur, ou de tout autre morceau de musique, que *le motif en est heureux* ou *mal choisi*. Lorsque le morceau est composé de plusieurs mouvements, chacun de ces mouvements a ordinairement un motif particulier.

MOTO (CON), *avec mouvement*, c'est-à-dire avec une sorte de rapidité.

MOUVEMENT, s. m. Mode de vitesse ou de lenteur d'un morceau de musique. Ses diverses nuances s'indiquent par des mots, comme *adagio*, *allegro*, *andante*, ou par les signes du *métronome* (voy. ce mot).

MOUVEMENT. Progrès ascendant ou descendant d'une basse ou de toute autre partie de l'harmonie, selon de certaines formes.

Le mouvement relatif de deux parties s'appelle *mouvement semblable* lorsque ces parties montent ou descendent ensemble;

mouvement oblique lorsqu'une des parties monte ou descend tandis que l'autre soutient la même note ; *mouvement contraire* quand une des parties monte tandis que l'autre descend.

MUANCES, s. f. Changements du nom des notes dans la *solmisation* (voy. ce mot) du plain-chant, lorsque le chant sort des bornes de l'*exacorde* (voy. ce mot). Les chanteurs ont pour règle, dans ces changements, d'appeler *mi fa*, en montant, les deux notes entre lesquelles il y a un demi-ton, et *fa la*, en descendant, les notes qui forment le même intervalle, lorsque le mouvement descendant se prolonge.

MUE *de la voix*, s. f. Changement qui s'opère dans la voix à l'âge de puberté. Ce changement dans la voix des hommes se fait en substituant des sons graves et mâles aux sons aigus de la voix enfantine, de telle sorte que l'ensemble de la voix se trouve baissé d'une octave ou d'une octave et demie. Chez les femmes, la mue est presque insensible, et ne se manifeste que par une plus grande intensité dans le timbre après qu'elle a cessé. Pendant la *mue* proprement dite, et dans le moment de la crise, la voix est rauque et l'émission du son pénible, ou même tout à fait impossible. Il est nécessaire de suspendre pendant cette crise toute étude de chant.

MURKY, s. f. Ancien air de danse du Nord, à l'imitation duquel on a fait autrefois des pièces de clavecin.

MUSETTE, s. f. Instrument qui, dans son état grossier, s'appelle *cornemuse* (voy. ce mot). Il est composé d'un ou de deux tuyaux percés de trous qu'on bouche avec les doigts, d'un tuyau plus grand qui ne rend qu'un son et qu'on appelle *bourdon*, d'une espèce d'outre en peau de mouton qui contient le vent et qui le communique aux chalumeaux, enfin d'un petit tuyau qui sert à introduire le vent dans l'outre. Cet instrument a été fort en usage en France vers le milieu du XVIIIe siècle.

MUSETTE, s. f. Air pastoral qui tire son nom de l'instrument sur lequel on le jouait. Il était ordinairement en mesure de $\frac{6}{8}$, d'un mouvement assez lent, avec une basse en pédale soutenue. Cette espèce d'air n'est plus guère en usage.

MUSICAL, ALE, adj. Qui appartient à la musique. La *déclamation musicale* est le récitatif.

MUSICALEMENT, adv. Conformément aux préceptes de la musique.

MUSICIEN, s. m. Qui sait la musique, qui sait chanter ou jouer d'un instrument, qui compose (voy. *Chanteur*, *Instrumentiste*, *Compositeur*).

MUSICO, s. m. Nom qu'on donnait autrefois aux castrats et qu'on donne encore quelquefois aux femmes qui chantent en voix de *contralto* (voy. ce mot).

MUSIQUE, s. f. Résultat de la combinaison des sons dont l'objet est d'émouvoir l'âme de manières diverses et de plaire à l'oreille.

La *musique*, considérée comme art, renferme plusieurs parties dont les principales sont : l'*invention*, formant un tout mélodique, harmonique et rhythmique; la *technologie*, ou l'art d'écrire et de lire les combinaisons des signes; l'*exécution*, ou l'art de chanter et de jouer des instruments.

MUSIQUE D'ÉGLISE. Musique écrite sur les paroles de la Messe, des Vêpres, des Complies, des Antiennes, Hymmes, Litanies, Psaumes, etc. Il y a de la musique d'église pour les voix seules, il y en a avec accompagnement d'orgue et avec orchestre. Le *plain-chant* (voy. ce mot) est la musique primitive de l'Église.

MUSIQUE DRAMATIQUE. C'est celle qui est destinée au théâtre (voy. *Mélodrame*, *Opéra*, *Opéra-Comique*, *Opéra-bouffe*). On dit quelquefois que la *musique instrumentale*, et même la *musique d'église*, est dramatique lorsqu'elle exprime des affections passionnées de l'âme, et lorsqu'elle fait naître de vives émotions.

MUSIQUE INSTRUMENTALE. Celle qui est destinée aux instruments.

MUSIQUE MILITAIRE. Marches, pas redoublés (voy. ces mots) écrits pour être joués, sur des instruments à vent et de percussion, à la tête des troupes.

MUSIQUE VOCALE. Musique écrite pour les voix.

MUTATION (JEUX DE). On appelle ainsi les registres de l'orgue dont les tuyaux ne sont point accordés au diapason des jeux de fonds, et qui sonnent ou la tierce, ou la quarte, ou la quinte de ceux-ci, et quelquefois plusieurs de ces intervalles à la fois (voy. *Cornet*, *Cymbale*, *Fourniture*, *Larigot*, *Nazard*, *Tierce*, etc. Voy. aussi ch. XVI).

MUTATION, s. f. (voy. *Nuances*).

N

NAZARD, s. m. Jeu d'orgue qui tire son nom de sa qualité de son nazillarde. Il sonne la quinte du *prestant* (voy. ce mot), c'est pourquoi on lui donne quelquefois le nom de *quinte*. Le *nazard* est de l'espèce de jeux d'orgue qu'on appelle *jeux de mutation*.

NATUREL. Adjectif dont on se sert souvent en musique, d'une manière impropre, en appelant *ton naturel* d'une note l'état de cette note lorsqu'elle n'est accompagnée d'aucun dièse ni bémol. On trouve dans la plupart des méthodes de musique que *le dièse hausse la note d'un demi-ton*, que *le bémol la baisse d'autant*, et que *le bécarre la remet dans son ton naturel*. L'erreur est évi-

dente, car il est naturel à une note d'être accompagnée d'un dièse ou d'un bémol lorsque le ton et le mode l'exigent.

NEUVIÈME, s. f. Intervalle de deux notes dont la plus haute est à l'octave supérieure de la seconde. La *neuvième* peut être majeure ou mineure ; en l'un ou l'autre cas, elle est une dissonance (voy. *Dissonance*).

NICOLO, s. m. Nom d'une ancienne sorte de hautbois qui était à la quinte inférieure du hautbois ordinaire, et qui n'est plus en usage.

NOCTURNE, s. m. Nom qui, dans l'origine, se donnait à de certaines pièces qu'on jouait la nuit dans des sérénades (voy. ce mot), et qui ensuite a passé à de petits morceaux à deux, trois ou quatre voix, mais plus communément à deux. Le style du nocturne est, comme celui de la romance, doux et gracieux. On écrit ordinairement ce genre de morceau pour un soprano et un ténor ou pour deux soprani.

NOELS, s. m. Mélodies simples de quelques cantiques qui se chantent à l'église pendant les fêtes de Noël. Ces vieux airs sont originaires de la Provence et de la Bourgogne. Les Français aiment beaucoup les Noëls, et les organistes en jouent souvent en disposant les registres de leur instrument de manière à imiter la musette ; les plus habiles les varient et y introduisent des difficultés. Les Noëls de Daquin ont eu autrefois de la réputation.

NOIRE, s. f. Figure de note qui a cette forme ♩, et qui représente la durée du son égale au quart de la ronde et à la moitié de la blanche.

NON TROPPO. Expression italienne qui se joint aux indications de mouvement, de vitesse ou de lenteur, ou aux modifications de force et de douceur. Ainsi, *non troppo allegro* veut dire pas trop vite ; *non troppo adagio*, pas trop lent ; *non troppo forte*, pas trop fort.

NOTATION. Système d'écriture de la musique par des caractères spéciaux.

NOTE, s. f. Caractère de musique qui indique à la fois le son qu'il faut produire et la durée de ce son.

Note est pris aussi souvent par abstraction comme le nom d'un son qui peut être représenté par un signe ; c'est ainsi qu'on dit qu'il y a sept notes dans la musique, qui sont *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. Dans ce cas, *note* est synonyme de *son*.

NOTE SENSIBLE. On appelle ainsi la septième note d'une gamme, lorsque, par de certaines combinaisons, elle est appelée impérieusement à monter sur la huitième appelée *tonique* (voy. ce mot). Elle fait pressentir cette tonique, elle en fait sentir la présence future : de là lui vient le nom de *note sensible*.

NOTER, v. a. Action d'écrire la musique avec les notes et les autres caractères nécessaires pour l'intelligence de la pensée du compositeur. On se sert plus souvent du verbe *copier*, mais ce terme est impropre à l'égard des musiciens qui ne copient pas les ouvrages des autres, mais qui écrivent ceux qu'ils inventent. *Noter* est pour ce cas le mot convenable.

NOTES DE PASSAGE. On appelle de ce nom les notes qui ne font pas partie de l'harmonie, et qui ne sont que des points intermédiaires entre les notes essentielles des accords.

NOTEUR, s. m. On appelait ainsi autrefois les musiciens qui étaient employés dans les chapelles à écrire la musique qu'on distribuait aux exécutants. Ce nom n'est plus en usage ; on l'a remplacé par celui de *copiste* (voy. ce mot).

O

OBLIGÉ. Adjectif qui indique qu'on ne peut retrancher certaines choses dans l'exécution de la musique ; ainsi une *partie obligée* est une partie de chant ou d'instrument nécessaire, qui n'est pas de remplissage, ou qu'on ne peut exécuter à volonté (*ad libitum*). Par syncope on appelait autrefois *récitatif obligé* celui dont l'accompagnement devait être exécuté par tout l'orchestre au lieu de l'être seulement par des accords plaqués sur le clavecin. Cette expression ne s'emploie plus que rarement.

OCTAVE, s. f. Intervalle qui renferme cinq tons et deux demi-tons, et au-delà duquel les sons se reproduisent dans une disposition semblable à celle des divers degrés contenus dans l'octave. L'octave est considérée comme la plus parfaite des *consonnances* (voy. ce mot). Les diverses modifications de l'octave s'appellent *octave juste*, *octave diminuée*, *octave augmentée*.

OCTAVE ou OCTAVIN. Petite flûte qui sonne l'octave de la flûte ordinaire. Les Italiens appelent cet instrument *flautino* et quelquefois *piccolo*.

OCTAVIER, v. n. Lorsque le souffle s'introduit avec trop de force dans un instrument à vent, au lieu de produire le son que voulait faire entendre l'exécutant, il donne l'octave supérieure ; c'est ce qu'on appelle *octavier*. Il en résulte un effet désagréable à l'oreille. Ce n'est que par un long exercice que les instrumentistes parviennent à ne pas octavier. La clarinette n'octavie pas, elle fait entendre la quinte au lieu de l'octave lorsqu'on force le vent.

ODEOPHONE, s. m. Instrument inventé à Londres par un Viennois nommé Vanderburg. Ce n'était qu'une modification assez

bien imaginée du clavi-cylindre de Chladni. Le son se tirait de petits morceaux de métal, au moyen d'un clavier ou d'un cylindre.

ŒUVRE, s. m. Ce mot, dont on se sert pour désigner les ouvrages de musique d'un auteur, est masculin en français. On dit l'œuvre IV de Mozart, l'œuvre LV de Beethoven. Cette indication des ouvrages par numéros de production est commode et facile.

ONZIÈME, s. f. On appelait autrefois de ce nom le redoublement de la quarte à l'octave, et l'on appelait *accord de onzième* un accord qu'on désigne maintenant par le nom d'*accord de quarte et quinte*.

OPÉRA, s. m. Drame en musique (voy. l'*Histoire abrégée de l'Opéra*, chap. XVII). L'opéra italien se divise en trois genres : l'*opéra sérieux*, le *semi-sérieux* et le *bouffe*. L'opéra français est de deux genres : le *grand opéra*, chanté d'un bout à l'autre, et l'*opéra comique*, où les acteurs parlent et chantent tour à tour.

Opéra, s. m. Se prend souvent dans le sens de spectacle et même de salle où l'on joue des opéras. Ainsi, quand on dit qu'*on va à l'Opéra*, cela veut dire qu'on se rend dans la salle de l'Opéra, mais non à tel ou tel autre ouvrage qu'on doit représenter.

Opéra, mot italien qui signifie *œuvre*, et par lequel on désigne le numéro des ouvrages d'un musicien.

OPÉRA-BALLET. Spectacle mêlé de chant et de danse qui fut fort à la mode en France jusqu'en 1775, et qui est maintenant à peu près oublié.

OPÉRETTE, s. f. Mot qui a passé de la langue allemande dans le français, et par lequel on désigne de petits opéras sans importance sous le rapport de l'art. Ces opéras s'appellent en Italie *des farses*.

OPHICLÉIDE. Instrument à vent qui peut être considéré comme l'*alto*, le *ténor* ou la *basse* du bugle ou trompette à clefs, selon les dimensions qu'on lui donne.

ORATORIO, s. m. Drame en musique dont le sujet est pris dans la Bible ou dans les légendes des saints. L'invention de l'oratorio est attribuée à saint Philippe de Néri, fondateur de la congrégation de l'Oratoire, dans la première moitié du XVIe siècle.

ORCHESTRE, s. m. Se disait originairement du lieu où les musiciens étaient réunis pour l'exécution de la musique; mais ce mot se prend plus souvent aujourd'hui dans l'acception de la réunion même de ces musiciens et de l'effet qu'ils produisent. On dit qu'un orchestre est bon ou mauvais selon que les musiciens qui exécutent la musique la rendent bien ou mal (voy. sur la composition et les qualités des orchestres, ch. XX).

ORCHESTRINO, s. m. Nom donné par M. Poulleau, de Paris, en

1808, à un piano à archet de son invention, lequel imitait le violon, la viole d'amour et le violoncelle.

ORCHESTRION, s. m. Nom de deux instruments à clavier qui ont été inventés vers la fin du XVIIIe siècle. Le premier est un orgue portatif composé de quatre claviers, chacun de 63 touches, et d'un clavier de pédales de 39 touches. L'ensemble de l'instrument présente un cube de 9 pieds. Cet instrument fut construit en Hollande, sur le plan qui en fut donné par l'abbé Vogler, et fut rendu public au mois de novembre 1789, à Amsterdam. On y trouvait un mécanisme de crescendo et de decrescendo, et l'intensité de ses sons était semblable à celle d'un orgue de 16 pieds. L'autre instrument du même nom, inventé par Thomas-Antoine Kunz, à Prague, en 1796, était un piano uni à quelques registres d'orgue.

OREILLE, s. f. Est pris souvent pour le sens de l'ouïe à l'égard des perceptions de la musique. *Avoir de l'oreille*, c'est avoir l'ouïe sensible et capable d'apprécier les moindres différences d'intonation et de mesure. *Avoir l'oreille fausse*, c'est être privé de cette sensibilité d'organe.

ORGANISTE. Artiste qui joue de l'orgue (voy. dans le ch. XX quelques renseignements sur les organistes les plus célèbres et sur la difficulté de jouer de l'orgue).

ORGANO-LYRICON Instrument inventé à Paris, en 1810, par un Français nommé M. de Saint-Pern. Sa forme était celle d'un secrétaire à cylindre; il contenait un piano ordinaire autour duquel se groupaient quelques instruments à vent.

ORGUE, s. m. au sing. et f. au plur. Le plus grand de tous les instruments, composé du mécanisme d'un ou de plusieurs claviers et de plusieurs rangées de tuyaux qui vibrent au moyen de l'air fourni par des soufflets (voy. dans le ch. XVI l'analyse abrégée de la construction de l'orgue, et l'indication des meilleurs facteurs de cet instrument).

ORGUE A CYLINDRE. Instrument du genre de l'orgue ordinaire, mais dans lequel un cylindre, armé de petits morceaux de métal, remplace les doigts de l'organiste pour faire mouvoir ce clavier. Ce cylindre est mû par une manivelle ou par un mouvement d'horlogerie. On donne souvent les noms d'*orgue d'Allemagne* ou d'*orgue de Barbarie* à l'orgue à cylindre.

ORGUE HYDRAULIQUE. Instrument dont il est parlé par quelques auteurs de l'antiquité; mais les descriptions qu'ils en ont données sont trop obscures pour qu'on puisse savoir quels étaient son mécanisme et sa forme; on sait seulement que les sons y étaient produits au moyen de l'eau.

ORPHEOREON. Instrument de la famille des luths, armé de huit cordes de métal. Il n'est plus en usage.

ORPHICA. Instrument à clavier inventé par M. Roellig. Les touches ont si peu de largeur, que cet instrument ne peut être joué que par des mains d'enfant.

OUVERTURE, s. f. Symphonie qui précède le commencement de l'action théâtrale d'un opéra ou d'un ballet.

P

P. Cette lettre, par abréviation, signifie *piano*, c'est-à-dire *doux*.

PANAULON. Flûte traversière qui descend jusqu'au *sol* du violon, imaginée par M. Trexler, de Vienne.

PANDORE, s. f. Instrument à cordes dont le chevalet était oblique et dont la forme avait quelque analogie avec celle du cistre. Les cordes se pinçaient avec une plume. Cet instrument est maintenant hors d'usage.

PANDURA, s. f. Instrument dont on se sert dans le royaume de Naples. Il est peu différent de la mandoline, mais il est plus grand ; il est armé de huit cordes de métal qui rendent une harmonie agréable et qu'on pince avec une plume.

PAN-MÉLODICON. Instrument inventé, en 1810, par M. Leppich, à Vienne. Il consiste en un cylindre conique, mû par une roue, qui met en vibration de petits morceaux de métal courbés à angles droits, lesquels sont touchés légèrement au moyen d'un clavier.

PANTALON, s. m. Instrument à cordes du genre du tympanon, inventé par un musicien allemand, nommé Pantaléon Hebenstreit, au commencement du XVIIIe siècle. Cet instrument avait l'étendue du clavecin et était monté de deux rangs de cordes, les unes en métal, les autres en boyaux. Ses sons étaient majestueux, surtout dans la basse.

PAPIER RÉGLÉ. On appelle de ce nom le papier sur lequel des portées de cinq lignes sont tracées à de certaines distances par des procédés mécaniques, pour y écrire la musique. On appelle *papier à la française* celui qui est réglé dans sa hauteur, et *papier à l'italienne* celui qui est oblong.

PARODIE, s. f. Signifie littéralement *imitation burlesque ;* mais on donne quelquefois ce nom à des morceaux de musique dont on a changé les paroles, ou même à des pièces instrumentales, dont on a fait des airs, des duos, etc. Autrefois on appelait improprement *parodies* les traductions d'opéras.

PARODIER, v. a. Faire des parodies en changeant la nature primitive des compositions musicales.

PARTIE, s. f. On appelle de ce nom la portion de musique appar-

tenant à chacune des voix ou à chacun des instruments qui concourent à former l'ensemble d'un morceau de musique. Ainsi, quand on dit *une partie de hautbois, de cor, de violon*, ou *de ténor, de soprano*, on parle de la musique destinée à ces instruments ou à ces voix pour l'exécution d'une symphonie, d'une ouverture, d'un chœur, etc.

Partie, s. f. Est aussi la portion d'un morceau de musique séparée d'un autre par une double barre verticale accompagnée de points qui indiquent l'obligation de recommencer chacune des deux parties. Presque tous les premiers morceaux des sonates, des symphonies, des quatuors, etc., sont coupés en deux parties.

PARTIMENTI., s. m. pl. Nom italien de certains exercices préparés pour l'étude de l'accompagnement et de l'harmonie, dont on fait usage dans les écoles d'Italie. Ces exercices sont composés de parties de basse où les accords sont indiqués par des chiffres placés au-dessus des notes, et ces accords doivent être joués par la main droite des élèves pendant qu'ils jouent la basse avec la gauche. Il y a plusieurs recueils de ces exercices qui sont devenus classiques.

PARTITION, s. f. Réunion de toutes les parties instrumentales et vocales qui entrent dans la composition d'un morceau de musique. Toutes ces parties sont superposées sur la même page de papier réglé afin que le compositeur puisse juger de l'effet de son ouvrage en l'écrivant, et que le chef d'orchestre puisse saisir d'un coup d'œil l'intention de l'auteur. Les voix et les instruments sont disposés dans la partition selon leur degré d'élévation ou de gravité, les plus aigus aux lignes supérieures, les moyens au milieu, et les plus graves aux lignes inférieures. Il y a cependant des partitions où cet ordre rationnel n'est pas suivi.

Partition, s. f. Est aussi une certaine règle d'après laquelle les accordeurs d'orgue et de piano accordent ces instruments. Chacun à sa méthode à cet égard ; la meilleure est celle qui permet de comparer le plus souvent et le plus sûrement les différents sons qu'on accorde entre eux avec celui qui a servi de point de départ, parce que celle-là permet de rectifier avec promptitude les erreurs de l'oreille.

PAS REDOUBLÉ, s. m. Sorte de marche militaire d'un mouvement plus rapide que la *marche* proprement dite. Le pas redoublé est toujours en mesure de $\frac{2}{4}$ ou à $\frac{6}{8}$.

PASSACAILLE, s. f. Air de danse d'un caractère un peu mélancolique et d'un mouvemement modéré, dont on faisait autrefois beaucoup d'usage dans les opéras et les ballets, mais qui est maintenant passé de mode.

PASSAGE, s. m. Ce mot a plusieurs acceptions : dans l'une il est

pris comme synonyme de *phrase : ce passage est joli, je n'aime point ce passage* ; dans l'autre il signifie un trait de notes rapides, par exemple, une gamme d'un mouvement accéléré.

PASSEPIED, s. m. Air de danse à trois temps qu'on employait autrefois dans les ballets et les opéras. Il n'est plus en usage.

PASTICHE, en italien PASTICCIO, s. m. Opéra formé de la réunion de morceaux de musique pris dans plusieurs autres ouvrages dramatiques. On faisait autrefois de ces pastiches, en Italie, lorsque l'opéra préparé pour la saison dans une ville ne réussissait pas. Presque toujours ils étaient bien accueillis, parce que chaque chanteur y faisait introduire les morceaux qui étaient les plus favorables à son talent.

PASTORALE, s. f. Opéra dont les personnages sont des bergers. Ce genre d'ouvrage a eu autrefois de la vogue, mais la fadeur du langage des amants qui en étaient les héros a fait bannir depuis ces pièces de la scène. On donne quelquefois aussi le nom de *pastorales* à de certains morceaux de musique d'un style naïf et champêtre. On connaît la *symphonie pastorale* de Beethoven, chef-d'œuvre du genre.

PATTE A RÉGLER, s. f. Petit instrument de cuivre, composé de cinq rainures également espacées, attachées à un manche, au moyen duquel on trace d'un seul coup les cinq lignes qui forment la portée de musique.

PAUSE, s. f. On donne ce nom à certain silence de la musique et au signe de ce silence (voy. ch. VI).

PAVANE, s. f. Air de danse qui fut fort à la mode dans les XVIe et XVIIe siècles. Cet air est originaire d'Espagne ; il était d'un caractère grave et d'un mouvement lent.

PAVILLON, s. m. Partie inférieure et évasée de certains instruments à vent, tels que le hautbois, la clarinette, la trompette et le cor.

PAVILLON CHINOIS. Instrument de percussion dont on se sert dans la musique militaire. Il est composé d'une sorte de chapeau conique en cuivre, auquel sont attachés des grelots et des sonnettes, et qu'on agite au moyen d'un long bâton auquel l'appareil est attaché.

PECTIS. Instrument à cordes des anciens Grecs, dont l'invention est attribuée à Sapho.

PÉDALES, s. f. Touches du clavier qui est placé aux pieds de l'organiste ; elles servent à faire entendre les notes de basse, pendant que les mains exécutent d'autres parties sur les claviers supérieurs (voy. ch. XVI).

Les *pédales* sont aussi des leviers de cuivre qui servent à élever d'un demi-ton les cordes de la *harpe simple*, ou d'un ton, à volonté, dans les *harpes à double mouvement* (voy. le ch. XVI).

Enfin les pédales du piano sont des moteurs de certains mécanismes au moyen desquels on modifie à volonté la qualité de son de l'instrument, soit en levant les étouffoirs, soit en faisant mouvoir le clavier et portant les marteaux sur une ou sur deux cordes, soit enfin en interceptant les vibrations des cordes par l'attouchement de morceaux de buffle, etc.

PÉDALE, s. f. Note soutenue à la basse ou à toute autre partie, sur laquelle plusieurs accords se succèdent sans être même en rapport direct avec elle (voy. ch. XII).

PERCUSSION (Instruments de). Ce sont ceux qui résonnent lorsqu'ils sont frappés (voy. ch. XVI).

PERDENDOSI (en se perdant). Ce mot italien indique que, dans l'exécution, le son doit diminuer graduellement d'intensité jusqu'à ce qu'il devienne presque imperceptible.

PÉRIODE, s. f. Phrase musicale d'un sens complet, qui se divise en plusieurs autres phrases d'un certain nombre de mesures uniformes et régulières (voy. ch. XI).

PERPÉTUEL (Canon). Canon qui n'a point de fin et qu'on peut toujours recommencer (voy. ch. XIV).

PHRASE, s. f. Fragment de mélodie qui a ordinairement pour fragment correspondant une autre phrase d'un nombre égal de mesure, de même rhythme et de même caractère (voy. ch. XI).

PHRASER, v. a. C'est donner à chaque phrase, dans l'exécution de la musique, le caractère convenable, et l'accompagner de tout ce qui peut en augmenter l'effet.

PHYSARMONICA, s. m. Instrument à lames métalliques qui vibrent par l'action de l'air alimenté par un soufflet. Cet instrument a été inventé par M. Antoine Hackel, de Vienne (voy. ch. XVI).

PIANISSIMO, très doux. Ce mot se marque en abrégé par un double PP dans la musique.

PIANISTE. Musicien qui joue du piano.

PIANO, doux. Ce mot se marque par abréviation, c'est-à-dire par un P, dans la musique. Il indique la nécessité d'adoucir les sons.

PIANO, s. m. Instrument à clavier (voy. ch. XVI).

PINCER, v. a. Se dit de l'action de jouer des instruments dont les cordes se pincent avec les doigts.

PIQUÉ, ÉE adj. Le *coup d'archet piqué* est celui par lequel on détache les notes avec sécheresse; les *notes piquées* sont celles qui sont surmontées de points ronds ou allongés, et qu'on rend d'une manière sèche et non soutenue.

PIZZICATO, *pincé*. Ce mot se place quelquefois sous les parties de violon, de viole et de basse, pour faire connaître que les cordes.

au lieu d'être jouées avec l'archet, doivent être pincées avec les doigts.

PLAGAL, adj. Se dit d'une certaine forme des tons du plain-chant, qui est opposée à la forme des tons authentiques (voy. ce mot).

PLAIN-CHANT, s. m. Chant des antiennes, des hymnes, des psaumes, des répons, des proses et de quelques autres pièces de l'office des églises catholiques. Ce chant n'est pas mesuré, et sa tonalité diffère en plusieurs points de la musique profane. Dans le IVe siècle de l'ère chrétienne, saint Ambroise, archevêque de Milan, donna au plain-chant sa forme primitive en se servant pour cela de quelques anciennes mélodies grecques. Plus tard, le pape Grégoire-le-Grand réforma ce premier plain-chant, et lui donna le caractère qu'il a conservé jusqu'ici sous le nom de *chant grégorien*. Vers le milieu du XVIIIe siècle, un plain-chant plus orné fut introduit dans les églises de Paris, et prit le nom de *plain-chant parisien*. Chaque ordre monastique a eu aussi son plain-chant particulier.

La tonalité du plain-chant diffère de la tonalité de la musique ordinaire en ce que la position des demi-tons change dans toutes les gammes, et en ce qu'elle ne se compose pas d'un mode mineur et d'un mode majeur. Elle se divise en huit tons, dont quatre sont appelés *authentiques* et quatre *plagaux*. Les tons authentiques sont ceux dont la division de l'octave est à la quinte supérieure de la finale; les plagaux sont ceux dont la note inférieure est à la quarte au-dessous de la finale.

PLANCHE, s. f. On appelle de ce nom les lames d'étain ou de cuivre sur lesquelles on grave la musique. Il y en a de deux formats. Les plus petites se nomment *planches d'opéra*, les plus grandes *planches de symphonie*. Pour quelques ouvrages de luxe, on fait même usage de planches très grandes appelées *grande symphonie*.

PLECTRE, s. m. Morceau de bois ou d'ivoire terminé par une crochet à ses extrémités, dont on se servait dans l'antiquité pour pincer ou pour frapper les cordes de la lyre et de la cithare.

PLEIN-JEU. Sorte de jeu d'orgue composé des jeux de mutation appelés cymbale et fourniture; on joint à cette combinaison les jeux de fonds, tels que les bourdons, flûtes et prestants. Ce jeu a de la puissance et de la majesté.

PLEXIMÈTRE, s. m. Instrument du genre du métronome, inventé par le docteur Jean Finazzi d'Omegna, en Sardaigne, fixé à Milan. Le pleximètre diffère des premiers métronomes de Maelzel en ce qu'il marque les premiers temps de chaque mesure par un échappement. Les métronomes construits par M. Bienaimé d'Amiens sont établis d'après le même système. M. Wagner,

mécanicien de Paris, a aussi introduit un échappement analogue dans les métronomes de Maelzel (voy. ch. VI).

POCHETTE, s. f. Petit violon de poche dont les maîtres de danse se servent pour donner leurs leçons. La pochette sonne une octave plus haut que le violon.

POINT, s. m. Le point placé avant, après, ou entre deux notes, modifiait autrefois la valeur de ces notes de plusieurs manières; dans la musique moderne, le point n'a d'autre effet que d'augmenter de moitié la valeur de la note après laquelle il est placé. Les *points* placés au-dessus des notes indiquent qu'elles doivent être détachées.

POINT-D'ORGUE. Arrêt indiqué de cette manière dans la musique 𝄐, pour marquer un repos pendant lequel l'exécutant déploie toute son habileté dans des traits de fantaisie que lui inspire son imagination. Cet artifice, appelé par les Italiens *cadenza*, s'introduit ordinairement dans les concertos d'instruments ou dans les solos de chant.

POLONAISE, s. f. Air à trois temps, d'un mouvement lent, en usage dans la Pologne, et dont on fait des chansons et des airs de danse. Les morceaux qui portent le nom de *polonaises* dans les sonates, les concertos, etc., se prennent d'un mouvement plus animé que les polonaises véritables.

POLYCORDE, s. m. Instrument à archet, inventé en 1799 par M. Hilmer de Leipsick. Il ressemblait à la contrebasse et pouvait en tenir lieu, bien qu'il n'eût que 42 centimètres de longueur sur 28 de largeur. Sur son manche, long de 29 centimètres et large de 10, étaient tendues dix cordes qui avaient une étendue considérable. Le polycorde était fourni de touches pour former les intonations.

POMPE, s. f. Partie de tuyau en fer à cheval, qui s'emboîte à coulisse dans d'autres tuyaux pour baisser ou hausser à volonté l'intonation du cor et de la trompette, par l'allongement ou le raccourcissement de la colonne d'air. La flûte et la clarinette ont aussi une pompe formée d'une emboîture en métal, dont l'emploi est le même que celui de la pompe du cor ou de la trompette.

PONTICELLO, s. m. Nom italien du chevalet des instruments à archet.

PONT-NEUFS, s. m. On appelait autrefois de ce nom les airs des chansons vulgaires et des vaudevilles. Ce nom leur venait de ce qu'autrefois les marchands de ces chansons se plaçaient sur le Pont-Neuf, à Paris, pour chanter et débiter leur marchandise. On dit encore aujourd'hui, par mépris de certains airs dont la mélodie est commune, que ce sont des *pont-neufs*.

PORT-DE-VOIX, en italien, *portamento*. Accent de la voix dans

la succession des sons, soit en montant, soit en descendant. Il se fait en posant la voix soit au-dessus, soit au-dessous du son qui doit être attaqué et en glissant sur les sons intermédiaires jusqu'à ce qu'on arrive à l'intonation voulue. Le *port-de-voix* produit un bon effet lorsqu'il est employé à propos, mais il devient fatigant si on en use trop fréquemment.

PORTÉE, s. f. Réunion de cinq lignes sur lesquelles on écrit la musique.

POSITIF, s. m. Petit orgue avec lequel on accompagne le chœur, et qui est ordinairement placé en avant du grand orgue (voy. ch. xv).

POSITION, s. f. Ce mot a plusieurs acceptions en musique. Dans la science de l'harmonie, les *positions* des notes des accords se distinguent en raison de leur rapprochement ou de leur éloignement de la basse. Dans les accords composés de trois notes, chacune pouvant être la plus rapprochée de la basse, la moyenne ou la plus éloignée, il y a lieu à trois positions. Ceux qui sont composés de quatre notes peuvent se présenter sous l'aspect de quatre positions différentes. On appelle aussi *positions* les divers placements de la main sur le manche des instruments à cordes pincées ou à archet. La première position est celle qui est la plus rapprochée des chevilles; les autres, à mesure qu'on s'élève vers les sons aigus, s'appellent *seconde*, *troisième* position, etc.

POT-POURRI, s. m. Sorte de pièce de musique instrumentale qui a eu autrefois beaucoup de vogue et qui est maintenant oubliée. Elle consistait en un certain nombre d'airs connus, enchaînés au moyen de quelques traits intermédiaires et parfois variés.

PRÉLUDE, s. m. Fantaisie courte par laquelle les instrumentistes se préparent quelquefois à jouer le morceau qu'ils ont sous les yeux. Il faut être avare de ces fantaisies, et les préludes doivent être courts.

PRÉLUDER, v. act. Jouer des préludes.

PRÉPARATION, s. f. Effet d'une note qui est entendue dans l'état de consonnance avant de devenir dissonance (voy. ch. x).

PRÉPARATION AU CHANT (voy. *Solfége* et *Vocalisation*).

PRESTANT, s. m. Jeu d'orgues de l'espèce des flûtes, dont le plus grand tuyau a deux pieds de longueur (voy. ch. xv).

PRESTO, adv. Mot italien qui indique un mouvement vif dans l'exécution d'un morceau de musique.

PROGRESSION, s. f. Mouvements réguliers d'harmonie dans une forme déterminée et prolongée.

PROLOGUE, s. m. Introduction d'opéra autrefois en usage, dont le sujet n'avait aucun rapport avec celui de la pièce. Quelquefois le prologue était assez développé pour être lui-même une espèce de petit opéra. Le prologue n'est plus à la mode.

PROLONGATION, s. f. Note qui, ayant été entendue dans un accord, se prolonge par une liaison sur l'accord suivant.

PRONONCIATION, s. f. Art d'articuler les paroles dans le chant. Une bonne prononciation est un grand moyen d'effet pour les chanteurs, mais c'est une qualité fort rare.

PROSE, s. f. Pièce de plain-chant qui se chante en certaines circonstances. Le *Dies iræ* est la prose des morts.

PSALMODIE. Chant des psaumes sur une seule intonation de la voix, en sons soutenus et avec l'accent oratoire.

PSALTÉRION, s. m. Instrument à cordes qui n'est presque plus en usage. Il a la forme d'un triangle et est monté de cordes métalliques qu'on frappe avec de petites baguettes.

Q

QUADRUPLE CROCHE, s. f. Figure de note représentant un son d'une durée égale à la huitième partie d'une croche. La quadruple croche est faite ainsi ; quand il y en a plusieurs ensemble elles sont réunies par quatre barres qui traversent la queue des notes.

QUART DE SOUPIR. Silence qui a la durée d'une double croche et qui équivaut au quart du soupir.

QUART DE TON. Quatrième partie de l'intervalle d'un ton. Notre oreille n'est point habituée à mesurer de si petits intervalles ; c'est pourquoi celui-ci n'est employé ni dans la mélodie, ni dans l'harmonie. Les peuples orientaux, habitués à faire usage de beaucoup de petits intervalles dans la musique, ont une gamme chromatique par quarts de tons.

QUARTE, s. f. Intervalle consonnant qui se peut présenter sous divers aspects. La *quarte juste* est composée de deux tons et un demi-ton ; la *quarte majeure* renferme trois tons et prend quelquefois, à cause de cela, le nom de *triton ;* la *quarte diminuée* est composée d'un ton et de deux demi-tons.

On a longtemps considéré la quarte comme une dissonance, mais, étant un renversement de la quinte, elle ne peut être qu'une consonnance.

QUARTE DE NAZARD. Jeu d'orgue fait d'un mélange de plomb et d'étain qui sonne la quarte supérieure du nazard ou l'octave aiguë du *prestant*.

QUARTETTO (voy. *Quatuor*).

QUATUOR, s. m. Morceau de musique pour quatre voix ou quatre

instruments. Dans la musique moderne, le quatuor vocal est souvent accompagné par des instruments.

Le quatuor instrumental est un genre de composition qui a fourni à beaucoup de grands compositeurs, tels que Haydn, Mozart et Beethoven, l'occasion de déployer toutes les ressources du génie et du talent, et de produire des effets qui ne semblent pas pouvoir être trouvés dans les combinaisons d'un si petit nombre d'instruments (voy. ch. xx).

QUEUE, s. f. On appelle de ce nom le trait vertical qui est attaché à la tête des notes de musique.

QUEUE, s. f. Partie du violon, de l'alto, du violoncelle et de la contrebasse à laquelle l'extrémité inférieure des cordes est attachée. On lui donne aussi le nom de *cordier*.

QUINTE, s. f. Intervalle consonnant qui peut se présenter sous plusieurs aspects. La *quinte juste* est composée de trois tons et demi ; la *quinte mineure*, appelée par quelques musiciens *quinte diminuée* et par d'autres *fausse quinte*, est composée de deux tons et de deux demi-tons ; la *quinte augmentée* est composée de trois tons et de deux demi-tons. On appelait autrefois cet intervalle *quinte superflue*.

QUINTE. Jeu d'orgue qui sonne la quinte du *prestant*. On lui donnait autrefois le nom de *nazard* (voy. ce mot).

QUINTE, s. f. Nom par lequel on désigne quelquefois la viole ou alto.

QUINTES CACHÉES. On donne ce nom en musique à des successions harmoniques qui font pressentir la succession de deux quintes consécutives.

QUINTETTE, s. m. Morceau de musique composé pour cinq voix ou cinq instruments. Le quintette vocal est souvent accompagné par l'orchestre. Il y a, dans des genres différents, d'admirables quintettes d'instruments composés par Boccherini, Beethoven, Mozart et Onslow. M. Reicha en a composé pour des instruments à vent ; leur facture est élégante.

QUODLIBET, s. m. Pièce de musique autrefois en usage en Allemagne, et qui était composée pour les voix sur des paroles comiques et quelquefois grivoises.

R

RACLER, v. a. Terme de mépris par lequel on désigne la mauvaise manière de jouer d'un instrument, tel que le violon ou la basse, en faisant crier les cordes sous l'archet.

RACLEUR, s. m. Musicien qui joue avec dureté du violon ou de la basse.

RALLENTANDO, *en ralentissant*. Ces mots se mettent sous les passages d'un morceau de musique dont l'expression exige que le mouvement soit ralenti dans de certains endroits.

RAMAGE, s. m. On désigne par ce nom le chant modulé et phrasé des oiseaux chanteurs, tels que le rossignol, la fauvette, le serin, etc.

Ramage se prend en mauvaise part lorsqu'il s'agit d'un chanteur qui ne plaît pas. C'est en ce sens qu'on dit : *L'ennuyeux ramage de cet homme me fatigue.*

RANZ DES VACHES. Airs populaires des montagnes de la Suisse. Il y en a d'historiques dans chaque canton, mais les musiciens du pays en composent chaque jour. Les *ranz des vaches* se chantent ou se jouent par les pâtres sur le cor des Alpes (*Halp-Horn*).

RAPPORTS DES INTERVALLES. Calcul exact des distances des sons entre eux (voy. ch. xi).

RASGADO, s. m. Prélude des *boleros* et des *seguedilles* que les Espagnols exécutent en faisant sonner rapidement toutes les notes de la guitare avec le pouce.

RÉ. Nom de la deuxième note de la gamme du ton d'*ut*. Chez les Allemands et les Anglais on l'indique par D.

REBEC. Instrument d'une forme à peu près semblable à celle du violon, dont on faisait usage en France dans le moyen âge, et qui ne fut abandonné qu'à la fin du xviie siècle par les ménétriers. Le rebec était monté de trois cordes ; il y avait des dessus, des quintes, des tailles et des basses de rebec.

RÉCIT, s. m. On appelait autrefois de ce nom tout morceau de musique à voix seule. On disait *un récit de taille*, *de basse* ou *de haute-contre*, pour un air, un motet écrit pour ces voix.

RÉCITANT, part. Celui qui chante un récit.

RÉCITATIF, s. m. Partie de la musique dramatique qui n'est point mesurée et que le chanteur exécute à volonté en tirant ses principaux moyens d'effet de l'articulation et de l'accent qu'il donne aux paroles. Cette partie des scènes d'un opéra est ordinairement suivie d'un air, d'un duo, ou de tout autre morceau de musique mesurée.

Le *récitatif* n'est quelquefois accompagné que par la basse et le piano ; on lui donne le nom de récitatif libre. On s'en sert principalement dans l'opéra bouffe italien. Le chanteur le débite rapidement et donne aux paroles moins d'accentuation qu'à tout autre récitatif.

Le récitatif accompagné par l'orchestre, et qui se chante avec force et accent, s'appelle *récitatif obligé ;* on en a fait particulièrement usage dans les opéras sérieux et dans ceux de demi-caractère.

RÉCITER, v. act. Chanter un récit.

REDOUBLÉ, adj. L'intervalle redoublé est celui qui, dans un accord, est fait par deux parties, soit à l'unisson, soit à l'octave. Dans un accord de sixte, par exemple, on redouble ou la tierce, ou la sixte, rarement la basse.

RÉDUCTION, s. f. Musique à grand orchestre, de quelque nature que ce soit, arrangée pour le piano ou pour un petit nombre d'instruments. Au lieu de *réduction*, on se sert quelquefois du terme d'*arrangement*.

RÉDUIRE. Arranger une partition pour le piano ou pour un petit nombre d'instruments.

REFRAIN, s. m. Terminaison d'un couplet ou d'un air de vaudeville qu'on répète ordinairement deux fois et qu'on chante quelquefois en chœur.

RÉGALE, s. f. Le plus ancien des jeux d'orgue, composé seulement d'anches montées sur leurs pieds. Ce jeu n'existe plus dans l'orgue.

REGISTRE, s. m. Les *registres* sont des règles de bois que l'organiste tire ou pousse, et qui font agir de certains mouvements pour ouvrir ou fermer les jeux de l'orgue, selon qu'il éprouve le besoin de les faire chanter ou de les réduire au silence. La poignée par laquelle l'organiste ouvre ou ferme un registre s'appelle *tirant*.

REGISTRES DE LA VOIX. Étendue naturelle de chaque genre de voix. La voix de poitrine est un *registre;* la voix de tête, communément appelée *faucet*, et plus exactement *sur-laryngienne*, est un autre registre. L'égalisation de l'intensité et de la qualité du son dans le passage d'un registre à l'autre est une des plus grandes difficultés de l'art du chant.

RÈGLE DE L'OCTAVE. Succession naturelle d'accords sur toutes les notes de la gamme, tant en montant qu'en descendant, sans altération, substitution ni retardement. La règle de l'octave est le fondement de toute harmonie.

RÉGLER le papier de musique c'est y tracer les parties nécessaires pour écrire les notes et les autres signes.

RÈGLES DE LA COMPOSITION. Collection de préceptes dictés par l'expérience acquise dans l'art d'écrire la musique (voy. ch. XII).

RÉGLEUR, s. m. Ouvrier qui trace les portées sur le papier pour écrire la musique.

RÉGLURE, s. f. Manière dont le papier est réglé. Il ne faut pas que la réglure soit trop noire ni trop serrée.

RÉGULIER, adj. Un mouvement d'harmonie est régulier quand il ne donne lieu qu'à de bonnes successions d'intervalles; dans le cas contraire il est *irrégulier*.

RELATIF. Un ton est relatif d'un autre quand il offre à la clef les mêmes signes de tonalité. En pareil cas, l'un des tons est un mode majeur, et l'autre un mode mineur.

RELATION, s. f. Rapport entre un son qui vient d'être entendu dans une partie vocale et instrumentale, et un autre son qu'on entend actuellement dans une autre. Lorsque ces deux sons concourent à laisser dans l'oreille la sensation d'une consonnance exacte, la *relation* est bonne; quand il résulte de leur rapport une consonnance altérée, la *relation est fausse*. Les *fausses relations* sont proscrites en composition.

REMPLISSAGE, s. m. On appelle *parties de remplissage* celles qui, dans un contrepoint, ne remplissent pas les conditions de canon, de l'imitation, ou du contrepoint double (voy. ch. XIV). On appelait aussi autrefois *parties de remplissage* (di ripieno) celles qui dans les concertos ne jouaient que dans les *tutti* (voy. ce mot) pour donner plus de force à l'ensemble.

RENTRÉE, s. f. Se dit en général d'un instrument ou d'une voix qui, après un silence, se fait entendre de nouveau. Ce mot s'applique particulièrement au *sujet* et à la *réponse* d'une *fugue* (voy. ces mots).

RENVERSÉ, ÉE, adj. Un intervalle ou un accord renversé sont ceux dans lesquels l'ordre des parties est interverti de telle sorte que les notes graves sont transportées aux parties supérieures, et que celles-ci passent aux notes graves.

RENVERSEMENT, s. m. Changement de disposition dans les notes qui composent un accord et dans les parties qui forment une harmonie.

RÉPERCUSSION, s. f. Mot nouvellement introduit dans le langage de la science musicale, et qui signifie la même chose que la *rentrée* des parties dans la fugue

RÉPÉTER, v. act. Faire une *répétition*.

RÉPÉTITION, s f. Etude d'un morceau de musique ou d'un opéra par ceux qui doivent l'exécuter. Les répétitions sont partielles ou générales, selon qu'elles ont lieu seulement entre un petit nombre de musiciens, ou que tout l'orchestre, les chanteurs et les choristes sont réunis.

RÉPLIQUE, s. f. Signifie *octave* quand il s'agit d'un son redoublé, et *reprise du sujet* lorsqu'on parle d'une fugue.

RÉPONSE, s. f. Imitation d'un sujet de fugue dans laquelle on altère quelque intervalle de ce sujet (voy. ch. XIV).

REPOS, s. m. Terminaison d'une phrase, d'une période, etc., dans un morceau de musique; on distingue les *repos incidents* des *repos finals*.

REPRISE, s. f. Première et seconde moitié d'un morceau de mu-

sique dont la séparation est marquée d'une double barre accompagnée de points comme ceci :‖: Cette séparation indique que chaque moitié de ce morceau doit être chantée ou jouée deux fois.

REPRISE D'UN OPÉRA. Représentation qu'on en donne après avoir été plus ou moins longtemps sans le jouer.

REPRISE DU SUJET. Rentrée, par le thème d'une fugue, d'une partie qui a fait un repos.

RÉSOLUTION. Succession d'un intervalle ou d'un accord consonnant à un intervalle ou à un accord affecté de dissonance.

RÉSONNANCE, s. f. Production du son par la mise en vibration d'un corps sonore, tel qu'une corde, une table harmonique, un tuyau, une plaque métallique, etc.

RESPIRATION, s. f. Action des poumons lorsqu'ils se remplissent d'air et qu'ils le repoussent ensuite. Cette action se compose de l'*aspiration*, c'est-à-dire de l'attraction de l'air, et de l'*expiration*, c'est-à-dire la répulsion de l'air. L'art de respirer à propos et de ménager la respiration est une des parties les plus difficiles du chant.

RESSERRER L'HARMONIE. C'est rapprocher autant que possible les uns des autres tous les sons qui entrent dans sa composition.

RETARD, s. m. *Le retard* d'une note d'un accord résulte de la *prolongation* d'une autre note qui lui est étrangère (voy. *Prolongation*).

RHYTHME, s. m. Combinaison symétrique des durées longues et brèves des sons (voy. ch. XI).

RHYTHMIQUE (*musique*). Qui est ordonné dans un ordre symétrique de durées.

RICERCARE ou RICERCATA (*recherche* ou *recherchée*). Morceau de musique basé sur l'imitation d'un ou de plusieurs thèmes qui concourent à former un ton mélodique et harmonique. Les duos et les trios de Clari, de Steffani, de Durante et de Handel sont des *ricercari*.

RIGODON ou RIGAUDON. Air de danse à deux temps, d'un mouvement vif, qui n'est plus en usage.

RINFORZANDO, en *renforçant*. Mot italien qui indique une nuance de force croissante des sons dans l'exécution de la musique.

RIPIENO, *remplissage*. *Violino di ripieno*, *violon de remplissage*, c'est-à-dire, partie de violon non obligée.

RISOLUTO, c'est-à-dire d'une manière résolue. Indication de mouvement décidé dans la musique.

RITARDANDO, *en retardant*. Mot qui indique l'obligation de ralentir dans l'exécution de la musique. Ce mot est synonyme de *rallentando*.

RITOURNELLE, s. f. Prélude instrumental qui précède le début du chanteur dans un air ou dans tout autre morceau.

RÔLE, s. m. Chanter un rôle, c'est exécuter tous les morceaux qui sont mis par le poëte et le musicien dans la bouche d'un personnage d'un drame.

ROMANCE, s. f. Petit air avec ou sans paroles, d'un caractère simple et mélancolique, et d'une mélodie douce et pure.

RONDE, adj. pris subst. Nom d'une note de musique de forme circulaire, sans queue, dont la durée est double de la blanche et quadruple de la noire. On l'appelait autrefois *semi-brève*.

RONDE, s. f. Air de danse composé pour être chanté, divisé en couplets avec un refrain qui souvent se répète en chœur et sur lequel les danseurs sautent en cercle, se tenant par la main.

RÔNDEAU, s. m. Morceau de musique dont le thème se reprend deux ou trois fois, et qui peut être d'un mouvement lent ou vif. Il y a des rondeaux pour la voix et pour les instruments.

ROSALIE, s. f. Nom d'une phrase répétée plusieurs fois en montant chaque fois d'un degré. Les *rosalies* sont considérées comme des phrases défectueuses, parce qu'elles laissent trop prévoir leur marche mélodique et harmonique.

ROSE, s. f. Nom des ouvertures circulaires pratiquées dans la table des clavecins, théorbes, luths et guitares.

ROULADE, s. f. Nom vulgaire des traits rapides dans le chant.

ROULEMENT, s. m. Succession rapide de percussions sur la peau tendue des tambours et des timbales.

S

SABOT, s. m. Sorte de crochet qui, dans les anciennes harpes, pressait la corde pour l'élever d'un demi-ton lorsque le pied de l'exécutant s'appuyait sur la pédale qui correspondait à cette corde. Ce mécanisme était défectueux et se dérangeait souvent; Érard lui a substitué avec succès celui d'une fourchette qui saisit la corde et la raccourcit en tournant sur elle-même.

SAGUEBUTTE, s. f. Ancien nom français du trombone.

SALTARELLE. Air de danse italien à trois temps, en rhythme boiteux de notes inégales.

SARABANDE, s. f. Air de danse espagnol, à trois temps, d'un caractère grave, et qu'on chantait quelquefois avec des paroles, au lieu de le jouer avec les instruments.

SAUT, s. m. Toute succession de notes qui ne se suivent pas im-

médiatement dans l'ordre de la gamme ascendante et descendante est un *saut*. Dans l'art d'écrire, ces successions sont proscrites lorsqu'elles donnent lieu à des intonations difficiles ou à des dissonances irrégulièrement attaquées ou résolues.

SAUTEREAU, s. m. Lame de bois mince, armée d'un morceau de plume ou de buffle, qui, dans les clavecins, était poussée contre les cordes par la touche; la plume ou le buffle, faisant l'effet d'un ressort, produisait le son de la corde en s'échappant.

SAUTEUSE, s. f. Valse d'un mouvement rapide, à deux temps.

SAUVER (*la dissonance*). C'est la résoudre en la faisant descendre d'un degré sur la note suivante.

SCÈNE, s. f. On donne ce nom en musique à un air à plusieurs mouvements, précédé au coupé de récitatifs.

SCHERZANDO. Mot italien qui indique un mode d'exécution légère et badine.

SCHERZO, badinage. Ce nom se donne maintenant aux morceaux à trois temps des symphonies, quatuors, etc., qu'on appelait autrefois *menuets*. Le nom de *scherzo* leur a été appliqué depuis que leur mouvement s'est considérablement accéléré.

SCORDATURA. Mot italien qui n'a pas d'équivalent en français, et qui signifie l'action de désaccorder les instruments pour produire des effets particuliers. Paganini fait souvent usage de la *scordature;* les guitaristes y ont aussi recours.

SEC, adj. Un son *sec* est celui qui n'est pas prolongé.

SECONDE, s. f. Intervalle dissonant de deux notes voisines. Il y a trois sortes de seconde : la *seconde mineure*, formée d'un demi-ton; la *seconde majeure*, formée d'un ton; la *seconde augmentée*, composée d'un ton et demi.

SEGNO (*al*). Ces mots, placés près d'un signe quelconque à la fin d'un morceau, indiquent qu'il faut recommencer à l'endroit où ce signe est placé.

SEGUE, *suivez*. Ce mot, placé entre deux morceaux de musique, fait connaître que le second doit suivre immédiatement le premier.

SEGUEDILLE ou SEGUIDILLE. Air de danse espagnol, à trois temps, d'un mouvement rapide.

SEMI-BRÈVE, s. f. Ancien nom de la figure de note qu'on appelle maintenant *ronde*.

SEMPLICE, avec simplicité. Indication d'un mode d'exécution qu'on trouve quelquefois dans la musique.

SEPTIÈME, s. f. Intervalle dissonant formé de deux notes qui sont à la distance de six degrés diatoniques. Il y a trois sortes de septièmes : la *septième mineure*, composée de quatre tons et deux demi-tons inégaux : la *septième majeure*, composée de cinq tons

et un demi-ton ; la *septième diminuée*, composée de deux tons et trois demi-tons inégaux.

SEPTUOR, s. m. Composition pour sept voix ou sept instruments.

SÉRÉNADE, s. f. Concert qui se donne le soir sous les fenêtres de quelqu'un, et qui est composée de voix ou d'instruments.

Sérénade est aussi le nom de certains morceaux de musique où le compositeur a fait des associations d'instruments peu usitées, et dont la forme diffère en quelques points des autres pieces régulières.

SERINETTE, s. f. Très petit orgue à cylindre dont on se sert pour l'éducation des serins.

SERPENT, s. m. Instrument à vent dont on se sert particulièrement dans les églises et dans la musique militaire où il forme la basse avec le trombone et l'*ophicléide*. Le serpent se joue avec une large embouchure qu'on appelle *bocal*. Cet instrument a été longtemps fort imparfait ; on l'a perfectionné en lui ajoutant des clefs.

SEXTUOR, s. m. Composition pour six voix ou six instruments.

SFORZANDO, en renforçant. Ce mot italien indique une nuance d'expression dans l'exécution de la musique, où l'intensité des sons est augmentée graduellement.

SI. Septième note de la gamme d'*ut*, et l'un des noms dont on se sert pour *solfier* (voy. ce mot).

SICILIENNE, s. f. Air originaire de Sicile, à $\frac{6}{8}$, d'un mouvement modéré. Chaque mesure de cet air commence par trois croches dont la première est pointée.

SIGNES, s. m. Caractères qui servent à écrire la musique, et qui se composent des notes, des clefs, des dièses, bémols, bécarres, pauses, etc., etc.

SILENCES, s. m. Interruptions dans l'audition des sons, qui sont mesurées comme les sons eux-mêmes. On donne aux signes de ces interruptions le nom de *silences* (voy. ch. vi).

SILLET, s. m. Petite pièce d'ivoire ou de bois dur placée à l'extrémité supérieure du manche des instruments à cordes pincées ou à archet, qui sert de point d'appui aux cordes, et qui les élève de manière qu'elles ne posent pas sur la touche.

SISTRE, s. m. Instrument de percussion, en usage dans l'ancienne Égypte. Il était composé d'un corps sonore de métal, d'une forme à peu près ovale, qui était percé de trous pour y poser des baguettes métalliques, sur lesquelles on frappait pour en tirer des sons.

SIXTE, s. f. Intervalle consonnant qui tire son nom de la quantité de degrés compris dans leurs extrémités. Il y a trois sortes de sixtes : la *sixte mineure*, composée de trois tons et deux demi-tons inégaux ; la *sixte majeure*, composée de quatre tons et un

demi-ton; la *sixte augmentée*, composée de quatre tons et deux demi-tons inégaux.

SMORZANDO (voy. *Diminuendo*).

SOL. Cinquième note de la gamme d'*ut* et l'un des noms dont on se sert pour solfier.

SOLFÉGE ou plutôt SOLFÉGES, s. m. Collection d'exercices destinés à faires *solfier* les élèves, c'est-à-dire à chanter en nommant les notes. On donne généralement le nom de *solféges* aux livres élémentaires qui contiennent les principes de la musique, et des leçons propres à solfier, disposées dans un ordre systématique.

SOLFIER, v. n. Chanter des exercices de solfége en nommant les notes.

SOLO, s. m. Mot italien francisé qui, appliqué à la musique, signifie un morceau joué par un seul instrument, communément accompagné par un orchestre plus ou moins considérable. Ce mot s'applique aussi à l'artiste qui, dans une chapelle, un orchestre, ou toute autre assemblée de musiciens, joue les solos écrits pour son instrument; ainsi on dit un *violon solo*, un *violoncelle solo*, etc.

SOLMISATION, s. f. Action de solfier (voy. *Solfier* et *Solfége*).

SOLUTION, s. f. Se dit d'un canon énigmatique dont on a trouvé la clef, *la solution*.

SOMMIER, s. m. Espèce de coffre dont la table supérieure est percée de trous, dans lesquels se place l'orifice des tuyaux d'un orgue dont le registre est ouvert, et les fait sonner lorsque l'organiste ouvre leur soupape en pressant avec les doigts les touches qui leur correspondent.

Le *sommier* d'un piano est la pièce de bois solide sur laquelle s'appuie la table à l'endroit où sont placées les chevilles des cordes.

SON, s. m. Sensation qui se produit à l'oreille lorsqu'un corps sonore est mis en vibration (voy. *Corps sonore* et *Vibration*). La musique est le résultat des diverses modifications et combinaisons de la sensation du *son*.

SONORE, adj. Qui a du *son*, un *son* volumineux. On dit d'une voix bien *timbrée* (voy. ce mot) ou d'un bon instrument, qu'ils sont *sonores*. Cela se dit aussi d'une salle de concert ou de spectacle, quand elles sont favorables à la propagation du son.

SONORITÉ, s. f. Qualité de ce qui est sonore.

SONS HARMONIQUES. Ces sons se produisent lorsqu'une partie seulement d'une corde ou d'une colonne d'air entre en vibration de manière à faire entendre ou la tierce majeure, ou la quinte, ou l'octave de la corde totale, ou de toute la colonne d'air. Les sons harmoniques ont une qualité plus douce, plus

pure, plus moelleuse que les autres sons; on en fait maintenant un fréquent usage sur le violon, la harpe, la guitare, etc.

SONATE, s. f. Composition instrumentale, formée de trois ou quatre morceaux de caractères différents, dont le nom vient de l'italien *suonare*, qui signifie *jouer d'un instrument*. La sonate est faite quelquefois pour un instrument et quelquefois pour plusieurs. Ce genre de pièce, qui a eu autrefois un succès de vogue, est maintenant presque abandonné.

SONATINE, s. f. Petite sonate, sonate facile.

SONNER, v. act. On disait autrefois *sonner de la trompette*; on dit maintenant *jouer* de cet instrument comme de tous les autres.

SONNERIE, s. f. Air ou trait destiné à être joué sur la trompette, pour indiquer les diverses parties du service de la cavalerie militaire. Il y a vingt-huit sonneries prescrites par l'ordonnance pour le service.

SONOMÈTRE, s. m. Instrument destiné à mesurer l'intensité du son. M. Montu a présenté à l'Institut, il y a quelques années, un *sonomètre* d'une autre espèce; c'était une sorte de piano destiné à mesurer tous les intervalles admissibles dans la musique.

SOPRANO. Voix de femme, d'enfant ou de castrat, appelée en français *dessus*. *Primo soprano*, premier dessus; *secondo soprano*, deuxième dessus. *Soprano* fait *soprani* au pluriel.

SOSTENUTO. Soutenu, d'un mouvement et d'un caractère larges.

SOTTE VOCE. Ces mots écrits dans la musique indiquent un mode d'exécution *à demi-voix* ou *à demi-jeu*, c'est-à-dire avec peu d'intensité de son.

SOUFFLERIE, s. f. L'ensemble des soufflets d'un orgue. On donne aussi ce nom au local où est placé l'appareil de la soufflerie.

SOUFFLETS DE L'ORGUE. Appareil composé de planches réunies par des peaux collées, qui fournissent le vent aux sommiers de l'instrument, pour être ensuite distribué dans les tuyaux (voy. ch. xv).

SOUFFLEUR, s. m. Musicien qui, ayant la partition de l'opéra qu'on exécute sous les yeux, guide les acteurs et soulage leur mémoire en leur indiquant les paroles des morceaux qu'ils chantent.

SOUFFLEUR D'ORGUE. Homme qui fait mouvoir les soufflets de cet instrument.

SOUPIR, s. m. Signe de silence dont la durée est égale à celle d'une noire.

SOURDINE, s. f. Espèce d'épinette d'un son sourd et agréable, dont les cordes n'étaient pas pincées par des plumes, mais étaient touchées par des sautereaux garnis de drap.

SOURDINE, s. f. Morceau de bois préparé pour être placé sur le chevalet du violon, de la viole et de la basse, afin d'en amortir les sons dans certains effets indiqués par le compositeur au moyen de ces mots : *Con sordini*. Pour les sourdines du hautbois et de la clarinette, on a imaginé de faire des pavillons rentrants en dedans et n'ayant qu'une petite ouverture. La sourdine des cors est un cône en carton, percé d'un trou à sa base, et qu'on place dans le pavillon.

SOUS-DOMINANTE. Nom générique de la quatrième note d'un ton quelconque. On désigne quelquefois cette note sous le nom de quatrième degré.

SPIRITOSO, avec feu. Ce mot se place à la tête de certains morceaux pour indiquer le mode d'exécution.

STACCATO, détaché. Ce mot indique que l'archet doit détacher toutes les notes.

STRETTE, s. f., en italien STRETTO. Partie d'une fugue où le sujet est traité d'une manière plus serrée qu'au commencement. Ce mot vient de *ristretto*, serré (voy. ch. XIV).

On se sert aussi du mot *stretta* pour indiquer le mouvement accéléré des finales d'opéra.

STYLE, s. m. On se sert de ce mot, en parlant de la musique, pour désigner le caractère distinctif d'une composition ou du talent d'un exécutant. A l'égard de la composition, le *style* consiste particulièrement dans la propriété des idées par rapport au genre du morceau et à la pureté dans la manière d'écrire. A l'égard de l'exécution, c'est une certaine manière individuelle que l'artiste s'est faite, et qui est le fruit de son organisation et de ses études.

SUBSTITUTION, s. f. Changement de note dans un accord (voy. ch. XII).

SUITE, s. f. Nom ancien d'une certaine collection de morceaux pour le clavecin, l'orgue, etc. Ces suites contenaient des fugues, des préludes, des gigues, allemandes, etc. On a les suites de Haendel et de Bach, qui sont des modèles de beautés instrumentales.

SUJET, s. m. Thème sur lequel on écrit une *fugue* (voy. ch. XII).

SUPPOSITION (*Accords par*). Nom par lequel on désignait, dans le système de la *basse fondamentale* de Rameau, certains accords qu'on faisait provenir de notes ajoutées au-dessus de certains autres.

SUSPENSION, s. f. Retard dans la résolution d'une ou de plusieurs notes d'une harmonie ou même d'un accord entier (voy. *Prolongation* et *Retard* (voy. aussi le ch. XII).

SYMPHONIASTE, s. m. Compositeur de plain-chant.

SYMPHONIE, s. f. Dans l'acception générale de ce mot, il signifie

une composition pour plusieurs instruments; mais dans l'usage habituel, c'est le nom d'une œuvre divisée en quatre morceaux pour un orchestre complet. Les symphonies de Haydn, de Mozart et de Beethoven sont connues de tout le monde (voy. ch. XVIII).

Les Italiens donnent le nom de *sinfonia* (symphonies) aux ouvertures de leurs opéras.

SYMPHONIE CONCERTANTE, s. f. Morceau concerté pour plusieurs instruments obligés avec accompagnement d'orchestre.

SYMPHONISTE, s. m. Musicien d'orchestre.

SYNCOPE, s. f. Liaison de deux sons semblables dont le premier se trouve au temps faible et le second au temps fort de la mesure. On donne quelquefois à la syncope le nom de *ligature*.

SYSTÈME, s. m. Ce mot a deux acceptions. Dans la première, il signifie doctrine de l'ensemble des connaissances musicales ou de quelque partie de la musique; dans l'autre, c'est la disposition de l'échelle musicale d'un peuple ou d'une époque.

T

TABLATURE, s. f. Manière de noter la musique de certains instruments, tels que *le luth*, *le clavecin*, *l'orgue*, dans les XVIe et XVIIe siècles, afin d'en faciliter l'impression, la complication de ce genre de musique offrant de trop grandes difficultés par les caractères ordinaires de musique, à une époque où la typographie n'était pas avancée sous ce rapport.

TABLATURE est aussi le tableau de l'étendue des instruments à vent et à trous latéraux, et du doigté de ces instruments.

TABLE D'HARMONIE. Partie sonore de la caisse des instruments à claviers et à cordes pincées. La partie sur laquelle on appuie le chevalet des violons, violes et basse, en est la table d'harmonie. On l'appelle simplement *la table*.

TABLER, v. act., un violon, une basse, etc. C'est coller la table, les *éclisses* (voy. ce mot). *Détabler*, c'est décoller cette table pour corriger quelque défaut de l'instrument.

TACET. Mot latin qu'on écrit dans la musique pour indiquer le silence d'une partie pendant un morceau.

TAILLE, s. f. Nom qu'on donnait autrefois en France à la voix de *ténor*. On dit encore *basse-taille*, qui signifie ténor grave, au lieu de dire simplement comme les Italiens, *basse*.

TAMBOUR, s. m. Instrument de percussion dont on fait particulièrement usage dans la musique militaire, où on lui donne le nom de *caisse* pour le distinguer de celui qui en joue, et auquel on donne aussi le nom de *tambour*. Le tambour est composé

d'une caisse ronde en cuivre ou en bois, dont les extrémités sont couvertes d'une peau tendue au moyen de cerceaux et de cordes. On joue du tambour en le battant avec deux baguettes.

TAMBOUR (gros) ou *grosse caisse*. Tambour de grande dimension qui, réuni aux cymbales et au pavillon chinois, marque les temps de la mesure et le rhythme dans la musique militaire. Celui qui en joue le porte suspendu horizontalement et frappe une des peaux dont il est recouvert à ses extrémités avec une baguette garnie d'une balle de peau.

Rossini et les musiciens de son école ont introduit le gros tambour dans les finales et dans certains autres morceaux d'opéra.

TAMBOUR ROULANT (voy. *Caisse roulante*).

TAMBOUR DE BASQUE. Petit tambour composé d'un cercle de bois, de deux à trois pouces de largeur, avec une peau tendue d'un côté du cercle, auquel sont attachés des grelots et des lames de métal. La peau du tambour se frappe avec le dos de la main, et l'on fait résonner les grelots soit en glissant le doigt sur la peau du tambour, soit en agitant celui-ci.

TAMBOURIN, s. m. Tambour d'un diamètre étroit, mais plus long que le tambour ordinaire, dont on joue dans la Provence pour marquer le rhythme de la danse. Celui qui en joue avec une seule baguette le tient suspendu à la main qui tient aussi le galoubet sur lequel il exécute les airs de danse.

Tambourin, s. m. C'est aussi le nom d'un air de danse qui n'est plus en usage.

TAM-TAM, s. m. Instrument de percussion originaire de la Chine et de l'Inde, composé d'un grand plateau de mélange métallique dont le son est très fort et se fait entendre longtemps. On s'en sert dans certains effets sombres de la musique dramatique.

TARENTELLE, s. f. Air de danse napolitain d'un caractère gai, en mesure à deux temps. Cet air est court, mais on le recommence plusieurs fois.

TARENTISME, s. m. Maladie qu'on suppose être occasionnée par la piqûre d'une sorte d'araignée, nommée *tarentule*, qui se trouve dans le royaume de Naples, et qui, dit-on, ne peut être guérie que par la musique. Les dernières observations des médecins ont démontré que la maladie et la guérison ne sont que des spéculations de charlatans.

TASTO SOLO (*à touche seule*). Mots italiens qu'on écrivait autrefois dans la partie de l'organiste pour lui faire connaître qu'il ne devait pas accompagner la basse par les accords de la main droite.

TEMPÉRAMENT, s. m. Égalisation approximative des demi-tons

chromatiques de l'échelle musicale, que les accordeurs de pianos et d'orgue obtiennent en altérant un peu la justesse absolue de tous les intervalles (voy. ch. XIII).

TEMPO DI MARCIA. *Mouvement de marche;* — DE MINUETTO, *de menuet;* — GIUSTO, *modéré.* Indications de mouvement qu'on place en tête de quelques morceaux de musique.

TEMPS, s. m. Durée d'une certaine portion de la mesure musicale. Une mesure est à deux, à trois ou quatre temps, selon qu'on mesure une certaine quantité de notes d'une valeur déterminée, en deux, trois ou quatre parties. La rapidité ou la lenteur des temps dépend du *mouvement* (voy. ce mot. Voy. aussi *Mesure* et ch. VI).

TEMPS FAIBLE. On appelle ainsi les temps pairs de chaque mesure : ainsi, dans les mesures à deux et à trois temps, le second est le *temps faible;* dans la mesure à quatre temps, le second et le quatrième sont faibles.

TEMPS FORT. Temps impairs de chaque mesure: ainsi dans la mesure à deux temps, c'est le premier qui est fort; dans la mesure à trois et quatre temps, le premier et le troisième sont forts. C'est sur le temps fort que se placent les syllabes longues et accentuées.

TÉNOR, s. m. Voix d'homme dont l'étendue est la même à peu près que le *soprano,* une octave plus bas. Au reste, cette étendue varie selon les individus.

TENUE, s. f. Note soutenue pendant un certain nombre de mesures.

TERNAIRE, adj. Composé de trois unités. La *mesure ternaire* est celle qui est divisée en trois temps; le *temps ternaire* est celui qui est fractionné par trois notes (voy. ch. VI).

TERPODIUM, s. m. Instrument de l'espèce des clavi-cylindres, inventé vers 1817, par M. Jean David Buschmann de Friederichsrode, près de Gotha.

TERZETTO, s. m. (voy. *Trio*).

TÉTRACORDE, s. m. Suite de quatre sons par laquelle les Grecs divisaient l'étendue générale de leur échelle musicale. Par exemple, *si, ut, ré, mi,* composaient un *tétracorde.*

THÈME, s. m. Sujet que le musicien entreprend de traiter dans une composition. La première phrase d'un air en est le *thème.* Le thème d'une fugue s'appelle *sujet* (voy. ce mot).

THÉORBE, s. m. Instrument à cordes de la famille des luths, inventé au commencement du XVIe siècle, par un musicien italien nommé *Bardella.* Le théorbe est plus grand que le luth et a deux têtes, l'une pour les cordes qui se doigtent sur le manche, l'autre pour les grosses cordes qui servent pour les basses et qui se pincent à vide. Le dictionnaire de l'Académie a con-

servé l'ancienne manière d'écrire le nom de cet instrument : *tuorbe*.

TIERCE, s. f. Intervalle consonnant qui se divise en quatre sortes : la *tierce mineure*, formée d'un ton et demi ; la *tierce majeure*, composée de deux tons ; la *tierce augmentée*, qui renferme deux tons et demi ; et la *tierce diminuée*, composée de deux demi-tons inégaux.

TIERCE DE PICARDIE. On donne quelquefois ce nom à la tierce majeure qui terminait souvent des morceaux de musique d'église en mode mineur.

TIERCE. Jeu d'orgue qui sonne la tierce au-dessus du *prestant*.

TIMBALES, s. f. pl. Bassins semi-sphériques en cuivre, recouverts d'une peau qui se tend par un cercle en fer et des vis. C'est par ces vis que se change l'intonation des timbales au moyen d'une tension plus ou moins forte des peaux. Les timbales se jouent avec des baguettes de bois dur pour obtenir des sons forts ; pour les effets doux, on a des baguettes recouvertes en peau. Les timbales sont ordinairement au nombre de deux ; on les accorde de manière à sonner la *tonique* et la *dominante* (voy. ces mots) des morceaux où on les emploie.

TIMBALIER, s. m. Musicien qui joue des timbales.

TIMBRE, s. m. Son d'une cloche, d'une lame métallique ou d'un ressort dont l'intonation peut être appréciée.

TIMBRE est aussi la qualité sonore d'un instrument ou d'une voix. On dit : *Ce violon a du timbre ; cette voix est bien timbrée*. On dit aussi d'une voix pénétrante, *qu'elle a un timbre métallique*.

On donne encore le nom de *timbre* à la double corde à boyau placée contre la peau inférieure du tambour et qui vibre avec elle.

TIMBRES, s. m. Nom que les vaudevillistes donnent aux airs connus sur lesquels ils composent leurs couplets.

TIRADE, s. f. Ancien nom d'une suite de plusieurs notes diatoniques de même valeur, en montant ou en descendant.

TIRANA, s. f. Chanson espagnole, à trois temps, d'un mouvement modéré et d'un rhythme syncopé.

TIRASSE, s. f. Clavier de pédale d'orgue qui n'a point de sommier particulier, et qui ne parle qu'en accrochant les notes de la basse du clavier à la main.

TIRA-TUTTO. Registre qui ouvre tous les jeux de l'orgue à la fois et qui épargne à l'organiste la peine de les ouvrir successivement.

TOCCATE, s. f. Pièce composée pour le clavecin ou le piano. Ce mot vient de *toccare* (toucher). La toccate diffère de la sonate en ce qu'elle n'est souvent composée que d'un seul morceau

TON, s. m. Ce mot a plusieurs acceptions en musique. Dans la première, c'est la distance qui se trouve entre deux notes diatoniques, comme *ut* et *ré*. Le *ton* se divise en deux *demi-tons*. Dans la seconde, c'est la constitution d'une gamme quelconque avec les signes qui la caractérisent, tels que les dièses et les bémols. Ainsi l'on dit qu'une musique est dans le *ton* de *ré* ou de *fa*, etc., selon qu'elle est écrite dans les conditions des gammes de *ré* ou de *fa*; enfin, le *ton* est le degré d'élévation ou d'abaissement d'un instrument résultant de sa construction ou de son accord. Quelques personnes, peu familiarisées avec le vocabulaire de la musique, se servent aussi du mot *ton* dans une fausse acception en le prenant pour synonyme de *son*. C'est ainsi qu'elles disent un *ton faux* pour un *son faux*.

TONAL, ALE, adj. Qui est conforme au *ton*. Une *fugue tonale* est une fugue qui fait entendre dans le sujet et la réponse les notes principales du *ton*, c'est-à-dire la *tonique* et la *dominante* (voy. ces mots).

TONALITÉ, s. f. Propriété constitutive des tons et des modes qui, dans la musique moderne, résulte, quant au ton, du rapport de la *note sensible* (voy. ce mot) avec le quatrième degré, et, quant au *mode* (voy. ce mot), de la nature de la tierce et de la sixte de la *tonique* (voy. ce mot). A l'égard du plain-chant, la *tonalité* se détermine par la position de la *dominante* (voy. ce mot) et de la finale (voy. *Plain-chant*).

TONIQUE, s. f. Première note de la gamme du ton dans lequel est composé un morceau de musique.

TONS DU PLAIN-CHANT. Ils sont au nombre de huit, dont quatre ont la dominante à la quinte supérieure de la tonique et sont appelés *authentiques* : ce sont les 1er, 3e, 5e et 7e tons; et quatre ont la dominante à la quarte supérieure de la tonique et sont appelés *plagaux* : ce sont les 2e, 4e, 6e et 8e tons. (voy. *Plain-chant*).

TONS DU COR ET DE LA TROMPETTE. Les tons du cor et de la trompette sont des tubes qu'on ajoute à l'instrument et dont le développement plus ou moins grand hausse ou baisse le ton général de manière à fournir des gammes en *ut*, *ré*, *mi* ♭, etc. (voy. ch. XVI).

TOUCHE, s. f. La touche des instruments à archet est la partie supérieure de leur manche recouverte en ébène, et sur laquelle les doigts appuient les cordes pour varier leurs intonations.

Les *touches* du clavier du piano ou de l'orgue sont les leviers sur lesquels les doigts agissent pour faire parler les notes.

Les *touches* de la guitare sont les filets d'ivoire qui traversent le manche et qui marquent les positions où il faut mettre les doigts pour former les intonations.

TRAIT, s. m. On donne ce nom à certaines suites de notes rapides qu'on exécute sur les instruments ou avec la voix. C'est en ce sens qu'on dit des *traits brillants*, des *traits difficiles*.

On donne aussi le nom de *traits* à des phrases mélodiques ou à des successions d'harmonie. *Ce trait de chant est joli; ce trait d'harmonie est bien écrit*

TRANSITION, s. f. Passage inattendu d'un ton à un autre. La *transition* est une des parties de la modulation.

TRANSITION ENHARMONIQUE. C'est celle dans laquelle une ou plusieurs notes, après avoir été entendues comme appartenant à un ton, changent tout à coup de nature et se transforment en notes d'un autre ton.

TRANSPOSER, v. a. Noter ou exécuter à première vue un morceau de musique dans un autre ton que celui où il est écrit.

TRANSPOSITION, s. f. Opération par laquelle on change de ton un morceau de musique. Cette opération offre quelques difficultés et exige de l'habitude pour être bien faite. Le moyen le plus simple et le plus sûr pour opérer la transposition consiste à supposer un changement de clef.

TREMOLANDO. Mot italien qui indique la nécessité de mouvoir rapidement l'archet sur une même note.

TRÉMOLO (*tremblement*). Mouvement rapide et continu sur une note.

TRIANGLE, s. m. Instrument de percussion formé d'une tringle de fer pliée en forme de triangle, sur laquelle on frappe avec une verge courte de même métal, et dont le son a quelque rapport avec celui d'une sonnette.

TRILLE, s. m. Mouvement accéléré de deux notes voisines dans lequel l'instrumentiste ou le chanteur passe avec rapidité de l'une à l'autre. On donnait autrefois improprement au trille le nom de *cadence*, et quelques personnes ont conservé cette habitude vicieuse.

TRIO, s. m. Composition pour troix voix ou trois instruments. Le trio instrumental est difficile à traiter pour produire de l'effet. Le trio vocal est presque toujours accompagné.

Trio. L'un des quatre morceaux de la symphonie.

TRIOLET, s. m. Groupes de trois notes représentant une division ternaire de temps musical.

TRITON, s. m. Nom de la quarte majeure, composée de trois tons, et de l'accord dans lequel cet intervalle entre comme élément.

TROMBA. Nom italien de la trompette.

TROMBONE. Nom d'un instrument du genre de la trompette, mais beaucoup plus grand, et dont on modifie les intonations en allongeant ou raccourcissant son tube au moyen d'une pompe à

coulisse. Il y a trois trombones ; le plus petit est le *trombone alto*, le moyen le *trombone ténor*, et le plus grand le *trombone basse*. *Trombone* est l'augmentatif de *tromba*.

TROMBONISTE, s. m. Musicien qui joue du trombone.

TROMPE, s. m. Cor dont on se sert à la chasse; le ton en est dur et rauque. On donnait autrefois à cet instrument le nom de *cor de chasse*.

TROMPETTE, s. f. Instrument de cuivre qui servit d'abord à la guerre, et qu'on a introduit ensuite dans l'orchestre. Ainsi que le cor, la trompette peut changer de ton au moyen de tubes supplémentaires appelés *tons* (voy. ce mot); mais chaque ton ne fournit qu'un certain nombre de notes; les autres ne se trouvent pas dans l'instrument. Pour obvier à cet inconvénient, M. Halliday, Anglais, a imaginé d'adapter des clefs à la trompette (voy. *Bugle-Horn*). Cette addition de clefs ayant changé la nature de l'instrument, on a essayé depuis de faire une trompette à coulisse, dans le genre du trombone; mais le meilleur moyen dont on s'est servi est celui du piston, qui permet de faire toutes les notes de la gamme chromatique en sons ouverts.

TROMPETTE. Jeu d'orgue de la classe des jeux d'anches. Les tuyaux de ce jeu sont en étain et d'une forme conique; le son qu'ils rendent a de la force et du mordant (voy. ch. XVI).

TROMPETTE, s. m. Nom de celui qui joue de la trompette dans la cavalerie.

TROMPETTE MARINE, s. f. Instrument monté d'une seule corde très grosse qu'on joue avec un archet en appuyant dessus le pouce de la main gauche; la forme de cet instrument est fort allongée, et son dos est arrondi en poire.

TROMPETTISTE, s. m. Musicien qui joue de la trompette dans les orchestres.

TUTTI (*tous*). Mot italien par lequel on distingue dans la musique ce qui doit être exécuté par tous les instrumentistes ou tous les chanteurs de ce qui est réservé comme *solo*.

TUYAUX D'ORGUE. Tubes de bois, d'étain ou d'un mélange métallique appelé *étoffe*, qui rendent des sons lorsque le vent des soufflets y est introduit (voy. chap. XVI).

TYMPANON, s. m. Instrument à cordes ayant la forme d'un trapèze. Il est monté de cordes d'acier qu'on frappe avec de petites baguettes recourbées vers le bout.

TYROLIENNES, s. f. Mélodies originaires du Tyrol, dont toute l'harmonie ne consiste qu'en deux accords. Son mouvement est modéré, et sa mesure est à trois temps.

U

UNDA-MARIS. Nom de registre d'orgue de huit pieds, accordé un peu plus haut que les autres jeux, et formant à cause de cela une sorte de battement avec eux, qui a quelque analogie avec le mouvement des flots.

UNISSON, s. m. Harmonie de deux sons dont l'intonation est absolument la même. On plaçait autrefois l'unisson parmi les intervalles; c'était une erreur, car il n'y a point de distance entre deux sons semblables.

UNISSONI, ou en abrégé UNIS, écrits dans une partition à la partie vide du second violon, de la deuxième flûte, du second hautbois, etc., indiquent que ces parties doivent jouer à l'unisson avec la première partie de l'instrument de leur espèce.

UOMO (PRIMO). Nom par lequel on désigne quelquefois un sopraniste *castrat*.

URANION, s. m. Instrument à clavier inventé en 1810, dans la Saxe, par un musicien nommé Buschmann. Cet instrument a quelque ressemblance avec le *mélodion*; sa longueur est de quatre pieds, sa largeur de deux, sa hauteur d'un pied et demi; son étendue totale est de cinq octaves et demie; son cylindre, couvert en drap, est mis en mouvement par une roue.

UT. Première note de la gamme de ce nom, et l'une des syllabes qui servent à la solmisation. On la remplace souvent par *do*, qui est plus doux à prononcer en chantant.

V

VALEUR DES NOTES. Durée relative des sons résultant de la figure des notes. C'est ainsi qu'on dit que la *ronde vaut deux blanches*, *la blanche deux noires*, etc., etc. (voy. ch. VI).

VALSE, s. f. Air de danse à trois temps sur lequel deux danseurs, qui se tiennent embrassés, pirouettent sans cesse. La valse est originaire d'Allemagne.

VARIATIONS, s. f. plur. Broderies de différents genres qu'on fait sur une mélodie de choix. Les variations sont à peu près la seule musique de piano qui, aujourd'hui, a quelque chance de succès; mais il y a lieu de croire qu'on reviendra à des choses plus sérieuses.

VAUDEVILLES, s. m. Airs qui servent à chanter des couplets dans les pièces auxquelles ils ont donné leur nom. On dit que ce genre d'air français fut inventé par un maître de moulin à foulon,

nommé Basselin, du *Val-de-Vire*; qu'on appela ensuite ces airs *veaux-de-vire*, d'où est venu *vaudeville*.

VENTRE, s. m. Point central de la vibration d'une corde sonore.

VIBRATION, s. f. Ébranlement des diverses parties d'un corps sonore qui, se propageant dans l'air, procure à l'oreille la sensation du *son*. L'ébranlement dont il s'agit établit un mouvement de va et vient; chacun de ces mouvements est une *vibration*.

VIELLE, s. f Instrument à corde dont l'origine est inconnue. Il se joue au moyen d'une roue enduite de colophane qu'on fait tourner plus ou moins rapidement par une manivelle. Ses intonations se font au moyen des touches d'un clavier qui pressent les cordes contre le manche. La vielle fut un instrument fort à la mode vers le milieu du XVIIIe siècle.

VIELLEUR, VIELLEUSE. Celui ou celle qui jouent de la vielle.

VILLANCICO, s. m. Air espagnol d'un caractère animé.

VILLANELLE, s. f. Air a voix seule ou à plusieurs parties, originaire du royaume de Naples. Il y a des villanelles composées pour être chantées et d'autres pour la danse.

VIOLE, s. f. Instrument de musique divisé en plusieurs espèces qu'on appelait *pardessus* ou *dessus de viole*, *viole* proprement dite, *viole bâtarde*, *basse de viole* et *violone*. La *viole* ou *basse de viole* fut celui de ces instruments dont on fit le plus longtemps usage. Elle était montée de sept cordes accordées en accord parfait.

VIOLE (*quinte* ou *alto*). Instrument accordé à la quinte inférieure du violon, et qui est intermédiaire entre le violon et la basse. On s'en sert communément dans l'orchestre.

VIOLE D'AMOUR. Instrument à archet, monté de sept cordes accordées en accord parfait de *ré* majeur. Il a en outre sous la touche et sous le chevalet cinq ou six autres cordes d'acier ou de laiton qui vibrent lorsqu'on joue à vide les autres cordes. Les sons de cet instrument ont quelque rapport avec ceux de l'*harmonica*, et sont agréables à l'oreille.

VIOLON, s. m. Instrument à archet monté de quatre cordes, accordées ainsi : *mi*, *la*, *ré*, *sol* (voy. ch. XVI).

VIOLONISTE ou VIOLINISTE. Musicien qui joue du violon.

VIOLONCELLE, s. m. Instrument à cordes et à archet, qui sert de basse au violon. Il est monté de quatre cordes accordées, *la*, *ré*, *sol*, *ut*, à la clef de *fa* (voy. ch. XVI).

VIOLONCELLISTE, s. m. Musicien qui joue du violoncelle.

VIOLONE, s. m. Instrument de grandes dimensions, qui servait autrefois de contrebasse aux différentes especes de violes.

VIVACE, vivement. Ce mot, placé au commencement d'un morceau de musique, indique un mouvement rapide.

VOCAL, ALE, adj. Qui appartient à la voix. *Musique vocale*, musique pour les voix.

VOCALISATION, s. f. Art de diriger la voix dans le mécanisme du chant, au moyen d'exercices exécutés sur une voyelle.

VOCALISER, v. a. Exercer la voix à exécuter avec aisance les difficultés de l'art du chant.

VOILE DU PALAIS. Partie supérieure de l'intérieur de la bouche dont l'action modifie la nature des sons.

VOILÉ, VOILÉE, se dit de l'organe de la voix dont les sons manquent naturellement d'éclat. Cela se dit aussi des instruments : *Ce violon a un timbre voilé.*

VOIX, s. f. Organe qui produit le son de la parole et du chant, et dont le siége est placé dans le larynx.

VOIX ANGÉLIQUE. Ancien jeu d'orgue à anches qui a été abandonné à cause de sa qualité de son criarde.

VOIX HUMAINE. Jeu d'orgue ainsi nommé à cause de sa ressemblance avec la voix de l'homme (voy. ch. XVI).

VOLATE, s. f. Nom d'un ancien ornement du chant qui n'est plus en usage.

V. S. Ces deux lettres, placées au bas d'une page de musique, sont l'abrégé des mots : *volti subito* (tournez vite).

Z

ZA. Syllabe dont on se servait autrefois pour désigner le *si* bémol.

ZAMPOGNA, nom italien de la *cornemuse* (voy. ce mot).

FIN DU DICTIONNAIRE.

CATALOGUE SYSTÉMATIQUE

DES

PRINCIPAUX OUVRAGES FRANÇAIS

SUR

LES DIVERSES PARTIES DE LA MUSIQUE.

AVERTISSEMENT.

Forkel et M. Lichtenthal ont publié des espèces de Catalogues raisonnés de tout ce qui a été écrit sur la musique dans les langues anciennes et modernes, sous le titre de *Littérature générale de la Musique* (1). La dis-

(1) *Allegemeine Litteratur der Musik oder Anleitung zur Kenntniss musikalischer Bücher* (Littérature générale de la musique ou introduction à la connaissance des livres de musique, par Forkel). Leipsick, Schwikert, 1792, in-8.

Dizzionario e bibliografia della musica del dottore Pietro Lichtenthal Milan, Ant. Fontana, 1826, 4 vol. in-8.

tribution qu'ils ont adoptée pour l'ordre systématique des matières n'est pas exempte de défauts ; cependant j'ai cru devoir la suivre dans ce Catalogue des livres français qui traitent de la musique, afin que les personnes qui voudront étendre leurs connaissances dans la littérature musicale, et qui auront recours aux auteurs dont je viens de parler, n'éprouvent point d'embarras dans les recherches qu'elles pourront faire dans leurs Bibliographies.

Le Catalogue que je donne ici offrira, j'espère, des renseignements utiles à beaucoup d'amateurs de musique ; j'ai reçu si souvent des demandes d'indications partielles sur les diverses branches de l'art, que j'en ai reconnu la nécessité.

CATALOGUE SYSTÉMATIQUE

DES

PRINCIPAUX OUVRAGES FRANÇAIS[1]

SUR

LES DIVERSES PARTIES DE LA MUSIQUE.

CHAPITRE PREMIER.

ORIGINE, ÉLOGE, UTILITÉ, EFFETS DE LA MUSIQUE.

GRESSET (Jean-Baptiste-Louis), né à Amiens en 1709, mort à Paris en 1777. Discours sur l'harmonie (la musique en général). Paris, 1757, in-8.

Ouvrage de peu de valeur.

TELIN (Guillaume), né à Cusset, en Auvergne, dans les premières années du XVIe siècle : la Louange de la musique Paris, 1533, in-4.

YRIARTE (D. Thomas de). La Musique, poëme traduit de l'espagnol par J.-R.-C. Grainville, et accompagné de notes par Langlé, membre et bibliothécaire du Conservatoire. Paris, 1799, in-12.

BORDENAVE (M.). La Musique, poëme en quatre chants. Paris, Lenormand, 1811, in-8.

Réflexions sur la musique, ou Recherches sur la cause des effets qu'elle produit, par V... Paris, Nyon, 1785, in-12.

BRIJON (E.-R.). L'Apollon moderne, ou développement intellectuel par les sons de la musique. Paris et Lyon, 1781, in-8.

Livre de peu de valeur, mais basé sur une idée assez originale.

(1) Par les *principaux ouvrages*, on n'entend point parler des plus volumineux, mais de ceux qui renferment le plus de faits, de renseignements ou de vues utiles.

OLIVIER. L'Esprit d'Orphée, ou l'Influence de la musique sur la morale et la législation. Paris, Pougens, 1798, 92 pages in-8.

Brochure où se trouvent des vues utiles.

ROGER (Joseph-Louis), né à Strasbourg, médecin à Montpellier : Traité des effets de la musique sur le corps humain, traduit du latin, et augmenté de notes par Étienne-Marie de Saint-Ursin, médecin de Montpellier. Paris, Treuttel et Würtz, 1803, in-8.

Excellent ouvrage qui contient ce qu'on a écrit de mieux sur cette matière.

DEBOUT (Louis). Sur l'effet de la musique dans les maladies nerveuses, traduit de l'italien. Pétersboug, 1784, in-8.

GUIAUD fils, docteur en médecine de la Faculté de Paris : Considérations littéraires et médicales sur la musique, lues à la séance publique de la société de médecine de Marseille. Marseille, 1816, in-12.

MOJON (Benoît). Mémoire sur l'utilité de la musique dans l'état de santé et dans celui de maladie, traduit de l'italien par le docteur Muggetti de Pavie. Paris, 1803, in-8.

Bon ouvrage de peu d'étendue.

DESESSARTZ (J.-Ch.), médecin : Réflexions sur la musique considérée comme moyen curatif. Paris, Baudouin, frimaire an XI (décembre 1802), in-8 de 20 pages.

DELAGRANGE (P.-A), docteur en médecine : Essai sur la musique considérée dans ses rapports avec la médecine. Paris, 1804, in-4.

LAMARCHE (Jean-Baptiste). Essai sur la musique considérée dans ses rapports avec la médecine. Paris, 1815, in-4.

CHAPITRE II.

LITTÉRATURE DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

I. Histoire générale.

BONNET (Pierre) et BOURDELOT. Histoire de la musique depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu'à présent, et la comparaison de la musique italienne et de la musique française. La Haie, 1743, 4 vol. in-12.

Ouvrage superficiel et mal fait, si on le considère comme une histoire de la musique, mais qui fournit des renseignements utiles sur la musique du temps de Louis XIV, et particulière-

ment sur Lulli. La Comparaison de la musique italienne avec la musique française, qui forme les deux derniers volumes, est d'un autre auteur nommé *Lecerf de la Vieuville de Fresneuse.*

BLAINVILLE (Charles-Henri de). Histoire générale, critique et philologique de la musique. Paris, Pissot, 1767, in-4.

Livre rempli de préjugés et dépourvu de critique, mais qui a conservé quelque valeur dans le commerce.

ROUSSIER (l'abbé). Mémoire sur la musique des anciens, où l'on expose les principes des proportions authentiques, dites de Pythagore, et de divers systèmes de musique chez les Grecs, les Chinois et les Égyptiens. Paris, Lacombe, 1770, in-4.

Ouvrage où il y a de l'esprit de recherche, mais qui a pour base un système faux.

LA BORDE (Jean-Benjamin de), premier valet de chambre de Louis XV, né en 1734, mort le 20 juillet 1794. Essai sur la musique ancienne et moderne. Paris, Onfroy, 1780, 4 vol. in-12.

Collection de renseignements sur toutes les parties de la musique, faite sans ordre et remplie d'erreurs, mais où l'on trouve beaucoup de choses curieuses et utiles.

KALKBRENNER (Chrétien), compositeur et écrivain sur la musique, né à Cassel en 1755, mort à Paris en 1806. Histoire de la musique. Paris, Delavau, 1802, 2 vol. in-8 en un.

Cet ouvrage est particulièrement relatif à la musique des Hébreux et des Grecs.

BAWR (madame de). Histoire (abrégée) de la musique. Paris, 1824, Andot, 1 vol. in-12.

Ce petit volume fait partie de l'*Encyclopédie des Dames.*

OLIVIER-AUBERT. Histoire abrégée de la musique ancienne et moderne, ou Réflexions sur ce qu'il y a de plus probable dans les écrits qui ont traité ce sujet. Paris, 1827, in-12 de 44 pag.

Écrit de peu de valeur, qui n'est qu'un maigre extrait de l'introduction mise par Choron dans le Dictionnaire historique des musiciens.

FÉTIS (François-Joseph). Curiosités historiques de la musique, complément nécessaire de *la Musique mise à la portée de tout le monde.* Paris, Janet et Cotelle, 1830, in-8.

STAFFORD. Histoire de la musique, traduite de l'anglais par madame Adèle Fétis, avec des notes, des additions et des corrections, par M. Fétis. Paris, Paulin, 1832, 1 vol. in-12.

FÉTIS (François-Joseph). Résumé philosophique de l'histoire de la musique.

En tête de la *Biographie universelle des musiciens.*

LAFAGE (Juste-Adrien de). Histoire générale de la musique et de la danse (antiquité). Paris, 1844, 2 vol. in-8, et atlas.

Ces deux premiers volumes sont relatifs à l'histoire de la mu-

sique orientale dans l'antiquité. Les volumes suivants traiteront de l'histoire de la musique chez les Grecs et les Romains. On ignore quelle sera l'étendue de l'ouvrage entier.

II. Histoire de la musique des peuples anciens.

VILLOTEAU (J.-A.). Mémoires sur la musique des anciens Égyptiens et sur les instruments de musique du même peuple.

Ces Mémoires, remplis de recherches et de choses excellentes, se trouvent dans les deux éditions de la *Description de l'Égypte*, etc., publiée aux frais du gouvernement français et par M. Panckouke.

AMIOT (le P.), jésuite, missionnaire à la Chine. Mémoire sur la musique des Chinois tant anciens que modernes. Paris, 1780, in-4.

Cet ouvrage forme le 6e volume de la collection qui a pour titre : *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, etc., des Chinois, par les missionnaire de Pékin.*

CALMET (Augustin). Dissertation sur la musique des anciens, et particulièrement des Hébreux.

Cette dissertation se trouve dans le *Commentaire littéral sur la Bible*, de cet auteur. Amsterdam, 1723, in-8, t. IV, p. 46-52.

CONTANT DE LA MOLLETTE (Philippe). Traité sur la poésie et la musique des Hébreux, pour servir d'introduction aux psaumes expliqués. Paris, Moutard, 1781, in-8.

Ouvrage très faible.

GIRAULT (Claude-Xavier). Lettre à Millin sur la musique des Hébreux et sur l'ancienneté de la musique dans les églises.

Dans le Magasin encyclopédique, 1810, t. I, p. 315.

FRAGUIER (l'abbé Claude-François). Examen d'un passage de Platon sur la musique. Dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. III, p. 118.

BURETTE (Jean-Pierre). Mémoires et dissertations sur la musique des Grecs. Dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions, t. IV, p. 116; t. V, p. 133, 152, 169, 200; t. VIII, p. 1, 44, 63, 80; t. X, p. 3, 180-310; t. XVII, p. 61-106, 106-126.

Toutes ces dissertations contiennent d'excellentes choses sur le sujet dont il s'agit, et l'on y trouve une érudition profonde.

CHATEAUNEUF (l'abbé de). Dialogue sur la musique des anciens. Paris, 1725, in-12.

Ouvrage superficiel.

Observations sur la musique, la flûte et la lyre des anciens. Dans la Bibliothèque française publiée par l'abbé Goujet, t. V,

p. 107-125. Ces observations sont relatives à l'ouvrage précédent.

BOUGEANT (le P. Guillaume-Hyacinthe), jésuite. Nouvelles conjectures sur la musique des Grecs et des Latins (dans les Mémoires de Trévoux, t. XLIX, juillet 1725, et dans le t. VII de la Bibliothèque française).

BARTHÉLEMY (l'abbé Jean-Jacques). Entretiens sur l'état de la musique grecque vers le milieu du IVe siècle avant l'ère vulgaire. Paris, Debure, 1777, in-8.

DU CERCEAU (Jean-Antoine), jésuite. Dissertation adressée au P. Sanadon, où l'on examine la traduction et les remarques de M. Dacier sur un endroit d'Horace, et où l'on explique par occasion ce qui regarde le tétracorde des Grecs (dans les Mémoires de Trévoux, t. LII, p. 100, 284, 605; t. LIII, p. 1223, 1420; t. LV, p. 2085, 2189; t. LVI, p. 69, 234).

ROUSSIER (l'abbé). Lettre à l'auteur du Journal des beaux-arts et des sciences, touchant la division du zodiaque, l'institution de la semaine planétaire, relativement à une progression géométrique d'où dépendent les proportions musicales. Paris, 1771, in-12, 43 pages.

LA SALETTE (P. Joubert de), ancien général de brigade, inspecteur d'artillerie. Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne, et sur le genre enharmonique des Grecs. avec une dissertation préliminaire relative à l'origine du chant, de la lyre et de la flûte attribuée à Pan. Paris, Goujon, 1810, 2 vol. in-8.

PERNE (François). Dissertations et Mémoires sur le système musical et la notation de la musique des Grecs (dans la *Revue musicale*, publiée par M. Fétis, t. III, p. 433, 481; t. IV, p. 25, 219; t. V, p 241, 553; t. VIII, p. 97; t. IX, p. 129).

Travail excellent qui contient des vues neuves et beaucoup de faits intéressants.

SPON (Jacques). Dissertation des cymbales, crotales et autres instruments des anciens (dans les *Recherches curieuses d'antiquités*. Lyon, 1683, p. 146-158).

FÉTIS (François-Joseph). Esquisse de l'histoire des instruments à cordes pincées (dans le 9e vol. de la *Revue musicale*, p. 1, 11).

Cet article est seulement relatif aux lyres et aux cythares des anciens.

Sur les diverses espèces de flûtes de l'antiquité et des temps modernes (dans le 5e vol. de la *Revue musicale*, p. 8, 49, 152).

Les trois articles dont il s'agit ne concernent que les flûtes des anciens; la partie relative aux flûtes du moyen âge et des temps modernes n'a point été publiée.

Dissertation sur la connaissance que les anciens ont eue

de l'orgue pneumatique (dans le 3e vol. de la *Revue Musicale*, p. 193).

BOUGEANT (le P. Guillaume-Hyacinthe). Dissertation sur la récitation ou le chant des anciennes tragédies des Grecs et des Romains (dans les *Mémoires* de Trévoux, t. LXVIII, 1735, p. 248-279).

VATRY (l'abbé). Dissertation où l'on traite des avantages que la tragédie retirait de ses chœurs (voy. *Mémoires des inscriptions et belles-lettres*, t. VIII, p. 199).

PERRAULT (Charles). Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Paris, 1693, in-8.

BEAUMONT (Saunier de). Lettres sur la musique ancienne et moderne. Paris, 1743, in-12.

BRUAND (Anne-Joseph). Essai sur les effets de la musique chez les anciens et chez les modernes. Tours, 1815, in-8.

CHABANON (de). Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique des anciens (dans les *Mémoires* de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. XXXV, 1770, p. 360).

ROCHEFORT (Guill. de). Recherches sur la symphonie des anciens (dans les *Mémoires* de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. XLI, p. 365).

DELEMER (Henri). Musique de l'antique Égypte dans ses rapports avec la poésie et l'éloquence. Bruxelles, 1830, in-8.

GIRAULT (Charles-Xavier). Lettre à M. Millin sur la musique des Hébreux, et sur l'ancienneté de la musique dans les églises (dans le *Magasin encyclopédique*, année 1810, t. I, p. 315-332).

GALLAND (Antoine). Dissertation sur l'origine et sur l'usage de la trompette chez les anciens (dans les *Mémoires* de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. I, p. 127.)

LA NAUZE (Louis de). Dissertations sur les chansons de l'ancienne Grèce (dans les *Mémoires* de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. XIII, p. 496.)

LESUEUR (Jean-François). Notice sur la Mélopée, la Rhythmopée et les grands caractères de la musique ancienne (dans la traduction française d'Anacréon, par Gail).

HASKINS-EYLES-STILES (François). Explication des modes et des tons de l'ancienne musique grecque, traduite de l'anglais par Millin de Grandmaison, et publiée dans l'*Abrégé des transactions philosophiques de la société royale de Londres*. Paris, 1789-1790, 2 vol. in-8; t. 2, p. 215 à 305.

GINGUENÉ (Pierre-Louis). Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'Institut de France au nom de la commission, dans la séance du samedi 21 octobre 1815, sur une nouvelle exposi-

tion de la séméiographie ou notation musicale des Grecs, par M. Perne, etc. Paris, Didot, 1815, une feuille et demie in-4.

GUTHRIE (Matthieu). Dissertation sur les antiquités de Russie, concernant la mythologie, les rites païens, les fêtes sacrées, les jeux ou *ludi*, les oracles, l'ancienne musique, les instruments de musique villageoise, etc. Saint-Pétersbourg, 1795, in-8.

III. Histoire de la musique du moyen âge.

Sur les bardes et les ménestrels irlandais (dans la *Revue musicale*, t. III, p. 393, 505).

Sur la notation musicale des XIIIe et XIVe siècles (dans la *Revue musicale*. t. III, p. 457).

BOTTÉE DE TOULMONT. Discours sur ce sujet : Faire l'histoire de l'art musical depuis le commencement de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours. Paris, 1836, in-8 de 16 pages.

BONANNI (le P. Philippe). Description des instruments harmoniques en tout genre; 2e édition, corrigée, augmentée et traduite de l'italien par l'abbé Hyacinthe Coratti, avec le texte italien. Rome 1776, 1 vol. in-4. avec beaucoup de planches.

TERASSON. Dissertation historique sur la vielle, où l'on examine l'origine et les progrès de cet instrument, avec une digression sur l'histoire de la musique ancienne et moderne. Paris, Le Mesle, 1741, in-12.

LE BLANC (Hubert). Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle. Amsterdam, 1740, in-12.

BOTTÉE DE TOULMONT. Dissertation sur les instruments de musique employés au moyen âge (dans les *Mémoires de la société royale des antiquaires de France*, t. XVII, p. 60-168).

PERNE (François). Sur des instruments de musique du moyen âge, et sur un ouvrage manuscrit de *Jérôme de Moravie* (dans la *Revue musicale*, t. II, p. 457, 481).

— Sur l'ancienne musique des chansons du châtelain de Coucy (dans l'édition des *Chansons* de ce poëte musicien, publiée par M. Francisque Michel. Paris, 1830, grand in-8).

PEGERINS (Boneton de Moranges de). Dissertation sur l'origine et l'utilité des chansons, particulièrement des vaudevilles (dans le *Mercure de France*, décembre 1704, p. 2645, 2661).

LÉVESQUE DE LA RAVALIÈRE. Discours sur l'ancienneté des chansons françaises (dans les *Poésies du roi de Navarre*. Paris, 1745, t. I, p. 183).

FÉTIS (François-Joseph). Mémoires sur cette question : *Quels ont*

été les mérites des Néerlandais dans la musique, principalement aux quatorzième, quinzième et seizième siècles? etc. Question mise au concours pour l'année 1828 par la quatrième classe de l'Institut des sciences littéraires et beaux-arts du royaume des Pays-Bas. Amsterdam, J. Muller et compagnie, 1829, in-4 de 56 pages.

FÉTIS (François-Joseph). Sur la vie et les ouvrages d'*Adam de le Hale*, trouvère du XIIIe siècle (dans la *Revue musicale*, t. I, p. 6).

— Sur les anciens airs français (*Revue musicale*, t. III, p. 361).

— Sur un manuscrit de la bibliothèque du roi, qui contient de la musique du XIVe siècle (*Revue musicale*, t. XII, p. 266).

— Recherches sur la musique des rois de France (*Revue Musicale*, t. XII, p. 193, 218, 233, 242, 257).

— Découvertes sur le musicien belge *Roland Lassus* (*ibid.*, t. XII, p. 239).

— Sur les anciens airs écossais (*Revue Musicale*, t. XII, p. 261).

Arrêt du parlement de Paris qui démet les maîtres violons de l'opposition par eux formée à l'enregistrement des lettres d'établissement de l'Académie royale de danse. Paris, 1662, in-8.

Discours académique pour prouver que la danse, dans sa plus noble partie, n'a pas besoin des instruments de musique, et qu'elle est en tout indépendante du violon. Paris, Pierre le Petit, 1663, in-12.

DU MANOIR (Guillaume). Le mariage de la musique avec la dance, contenant la responce au livre des treize prétendus académistes de la dance. Paris, Guillaume de Luynes, 1654, in-12.

Raisons qui prouvent manifestement que les compositeurs de musique ou les musiciens qui se servent de clavecins, luths et autres instruments d'harmonie pour l'exprimer, n'ont jamais esté et ne peuvent estre de la communautéé des anciens ménestriers, etc. Paris, 1697, in-4.

Abrégé historique de la ménestrandie. Versailles, 1774, in-16.

Recueil d'édits, lettres patentes et arrêts du parlement en faveur des musiciens du royaume. Paris, Ballard, 1774, 1 vol. in-8.

REIFFENBERG (Frédéric-Auguste-Ferdinand-Thomas, baron de) conservateur de la bibliothèque royale de Bruxelles : Lettre à M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique. Bruxelles, 1834, in-8.

Cet écrit a paru d'abord dans le recueil intitulé : *Revue encyclopédique belge* (octobre 1833) ; il fut réimprimé, avec quelques changements, à la fin du deuxième volume d'un recueil de nouvelles du même auteur, dont le titre est : *le Dimanche, récits de Marsilius Brunck, docteur en philosophie de l'université de Heidelberg*. Bruxelles, Hauman, 2 vol. in-18.

TAVENNE. Recherches sur les ranz des vaches, ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse. Paris, 1813, in-8.

VILLOTEAU (Guillaume-André). De l'état actuel de l'art musical en Egypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays.

Dans le 4e volume de la *Description de l'Égypte*, édition originale, t. IV, formant 240 p. in-folio.

— Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux.

Dans le 7e volume du même ouvrage, *Etat moderne*, formant 170 p. in-folio.

Excellents travaux en leur genre.

IV. Histoire de la musique moderne.

GANTEZ (Annibal). Entretien familier des musiciens. Auxerre, 1643, in-8.

Ouvrage curieux qui contient des renseignements intéressants sur la musique du XVIIe siècle.

MAUGARS (l'abbé AUDE). Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique en Italie, écrite à Rome, le 1er octobre 1639. Paris (sans nom d'imprimeur), 1639, in-8.

BURNEY (Charles). État présent de la musique en France, en Italie, en Allemagne et dans les Pays-Bas; traduit de l'anglais, par Brack. Gênes, 1809, 1810, 3 vol. in-8.

Mauvaise traduction d'un livre rempli de faits intéressants et de vues judicieuses.

ORLOFF (le comte Grégoire). Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Paris, Dufort, 1822, 2 vol in-8.

Livre de peu de valeur.

PEROTTI (J.-Augustin). Dissertation sur l'état actuel de la musique en Italie; traduite de l'italien par C. B... (Charles Brack). Gênes, 1812, in-8.

FÉTIS (François-Joseph). Etat actuel de la musique en Italie (dans la *Revue musicale*, t. I, p. 11, 63, 80, 149).

KANDLER. Sur l'état actuel de la musique à Rome; traduit de l'italien (dans la *Revue musicale*, t. III, p. 49, 73, 97).

— Etat actuel de la musique à Naples, traduit de l'italien (*ibid.*, t. IV, p. 1, 49, 145)

FÉTIS (François-Joseph). Etat actuel de la musique en Allemagne (*ibid.*, t. I. p. 221, 293, 347).

STOEPEL (François). Etat actuel de la musique en Allemagne (*ibid.*, t. VI, p. 1).

STOEPEL (François). Observations sur l'état actuel de la musique à Dresde (*ibid.*, t. II, p. 234).

— Sur l'état actuel de la musique à Vienne (*ibid.*, t. III, p. 121).

— Etat actuel de la musique à Breslau (*ibid.*, t. VI, p. 217).

LE GALLOIS (...). Lettre à mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique. Paris, Estienne Michalet, 1680, in-12.

BERG (Conrad). Aperçu historique sur l'état de la musique à Strasbourg, pendant les cinquante dernières années. Strasbourg, Ve Levrault, 1840, in-8 de 86 pages.

Il y a un bon ouvrage allemand sur le même sujet, par M. Lobstein (en allemand), imprimé à Strasbourg en 1840, in-8 de 147 pages, avec des planches.

MAINZER (Joseph). Esquisses musicales et souvenirs de voyage, t. I. Paris, Tantenstein, 1839, 1 vol. in-8.

Le deuxième volume n'a pas paru.

FÉTIS (François-Joseph). Etat actuel de la musique en France (*ibid.*, t, I, p. 446, 485, 533, 557).

CASTIL-BLAZE. La chapelle-musique des rois de France. Paris, Paulin, 1832, 1 vol. in-12.

BLONDEAU (Auguste-L.) : Histoire de la musique moderne depuis le Ier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours. Paris, Tantenstein et Cordel, 1846-47, 2 vol. in-8.

V. Histoire générale des théâtres lyriques.

ARTEAGA (Etienne). Des révolutions du théâtre musical en Italie, depuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abrégées de l'italien. Londres, 1802, in-8.

MENESTRIER (le P. Claude-François). Des représentations en musique anciennes et modernes. Paris, 1681, in-12.

DE PURE (l'abbé). Idée des spectacles anciens et nouveaux. Paris. Brunet, 1668, in-12.

NOUGARET (Pierre-Jean-Baptiste). De l'art du théâtre, où il est parlé des différents genres de spectacles, et de la musique adoptée au théâtre. Paris, 1769, 2 vol. in-8.

LERIS (M. de). Dictionnaire portatif des théâtres, contenant l'origine des différents théâtres de Paris. Paris, Jombert, 1754, 1 vol. in-8.

Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres. Paris, 1808, 9 vol. in-8.

VIVIEN et EDMOND BLANC. Traité de la législation des théâtres, ou Exposé complet et méthodique des lois et de la juris-

prudence relativement aux théâtres et spectacles publics. Paris, Brissot-Thivars, 1830, 1 vol. in-8.

VI. Sur l'Opéra de Paris et sur l'Opéra-Comique.

Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris. Paris, 1719, in-12.

Lettres historiques sur l'Opéra de Paris. Paris 1721, in-12.

Projet concernant l'Opéra (sans date ni nom de lieu). Paris, 1740, in-4.

SAINT-MARD (Toussaint-Raymond de). Reflexions sur l'Opéra. La Haye, 1741, in-12.

MABLY (l'abbé de). Lettres à madame la marquise de P.... (Pompadour) sur l'Opéra. Paris, Didot, 1741, 1 vol. in-12.

MONTDORGE (...). Réflexions d'un peintre sur l'Opéra. La Haye, Pierre Gosse, 1743, in-8 de 41 pages.

QUERLON (Ange-Gabriel MEUSNIER DE), littérateur. Code lyrique, ou règlement pour l'Opéra de Paris. Utopie (Paris), 1743, in-12 de 68 pages.

VARIGNANT (...). Requeste de deux actrices d'Opéra à Momus, avec son ordonnance. La Haye (Paris), 1743, in-12.

Ce pamphlet est une critique du règlement de l'Opéra nouvellement mis en vigueur à cette époque.

CHASSIRON (Pierre-Mathieu MARTIN DE) Réflexions sur les tragédies-opéras. Paris, 1751, in-12.

Arrest du conseil du roy en faveur de l'Académie royale de musique, contre les comédiens italiens (du 1er septembre 1745). Paris, Le Mercier, 1753, in-4 de 8 pages.

LA VALLIÈRE (le duc de). Ballets, opéras et autres ouvrages lyriques, par ordre chronologique depuis leur origine; avec une table alphabétique des ouvrages et des auteurs. Paris, Baptiste Bauche, 1760, in-8.

DUVAL (Charles), avocat. Instruction du procès entre les premiers sujets de l'Académie royale de musique et de danse et le sieur de Vismes, entrepreneur, jadis public, aujourd'hui clandestin, et directeur de ce spectacle. Paris, 1779 (sans nom de lieu ni date), in-8.

REY (Louis-Charles-Joseph). Mémoire justificatif des artistes de l'Académie royale de musique, en réponse à la lettre qui leur a été adressée le 4 septembre 1789. Paris, 1789, in-8.

Ce mémoire est une réponse à l'écrit de Papillon de La Ferté.

VIOTTI (Jean-Baptiste). Mémoire au roi concernant l'exploitation du privilége de l'Opéra, demandé par le sieur Viotti (sans date ni nom de lieu). Paris, 1789, in-8.

Examen des causes destructives de l'Opéra. Paris, 1789, in-8.

LEROUX (J.-J.). Rapport sur l'Opéra, présenté au corps municipal de Paris, le 17 août 1791. Paris, 1791, 98 pages in-8.

MITTIÉ (...), avocat. Mémoire pour les sieur et dame Chéron, premiers sujets du chant à l'Académie royale de musique. Paris, 1790, in-8.

LASALLE, secrétaire de l'administrattion de l'Opéra. Lettre du comité de l'Opéra à l'auteur de *Tarare*. 7 août 1790; suivie d'une réponse de l'auteur au comité de l'Opéra. Paris, 10 août 1790, in-8.

FRANCŒUR et CELLÉRIER, anciens directeurs de l'Opéra. Règlement pour l'Académie royale de musique (avril 1792). Paris, 1792, in-4.

LAYS (François), chanteur de l'Opéra. Lays, artiste du théâtre des Arts, à ses concitoyens. Paris, 1793, 24 pages in-8.

SALGUES (Jacques-Barthélemy). Réflexions sur les causes de la dégradation du chant à l'Opéra, comparée avec les succès brillants de la danse au même théâtre. Paris, an IV (1796), in-8.

Quelques vues sur les moyens de conserver et de rétablir l'Opéra dans tout son éclat. Paris, ventôse an VII (1799) in-12.

DE VISMES et BONNET DE TREICHES, anciens directeurs de l'Opéra. Considérations sur les motifs qui ont servi de base à la réorganisation du théâtre de la République et des Arts (l'Opéra). Paris, 1800, in-4.

FRANCŒUR (Louis-Joseph). Les citoyens Francœur et Denesle aux citoyens de Vismes et Bonnet, ou réponse à l'écrit intitulé : *Considérations sur les motifs qui ont servi de base à la réorganisation du théâtre de la République et des Arts*. Paris (sans date), 1800, in-4.

THIBEAUDEAU (J.-P.-D.). Causes de l'état actuel de pénurie du théâtre de la République et des Arts. Paris, an VIII (1800), in-8.

LESUEUR (Jean-François). Lettre en réponse à Guillard sur l'opéra de *la Mort d'Adam*, dont le tour de mise arrive pour la troisième fois au théâtre des Arts, et sur plusieurs points d'utilité relatifs aux arts et aux lettres. Paris, Baudoin, brumaire an X (octobre 1801), in-8 de 111 pages.

BONNET DE TREICHES, ancien directeur de l'Opéra. De l'Opéra en l'an XII. Paris, an XII (1804), 94 pages in-4.

Mémoire adressé à S. M. l'empereur et roi sur le *déficit* de l'Académie impériale de musique, et sur les causes de sa désorganisation. (Sans date ni nom de lieu), Paris, 1806, in-4.

MERLE (J.-T.). Lettre à un compositeur français sur l'état actuel de l'Opéra. Paris, 1827, in-8.

TISSOT (Amédée de). Deux mots sur les théâtres de Paris. Paris, 1827, in-8.

Lettres historiques à M. D... sur la nouvelle comédie italienne. Paris, Prault, 1717, in-8. de 52 pages.

Lettre critique sur la comédie italienne. Londres, J. Tonson, 1719, in-8.

Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire. Paris, 1743, 2 vol. in-12.

Lettre de madame *** à une de ses amies sur les spectacles et principalement sur l'Opéra-Comique. Paris, 1745, in-12 de 44 pages.

Règlement pour le théâtre national de l'Opéra-Comique, approuvé par le citoyen Chaptal, ministre de l'intérieur, le 15 brumaire an X (1802). Paris, Ballard. 1802, in-4 de 2 feuilles et demie.

DUCANCEL (G.-P.). Mémoire au roi pour les anciens comédiens italiens ordinaires du roi et pensionnaires de Sa Majesté, contre les comédiens ordinaires du roi, sociétaires actuels de l'Opéra-Comique. Paris, Le Normant, 1815, in-4 de 44 pages.

Ce mémoire a de l'intérêt pour l'histoire de l'Opéra-Comique.

Observations sur le rétablissement d'un second théâtre de l'Opéra-Comique, par un amateur. Paris, 1820, in-8.

FÉTIS (François-Joseph). Lettre des sociétaires prétendus révoltés du théâtre royal de l'Opéra-Comique à M. Guilbert de Pixérecourt (anonyme). Paris, 1827, in-8.

PIXÉRECOURT (Guilbert de), ancien directeur de l'Opéra-Comique : Théâtre royal de l'Opéra-Comique. Paris, 1827, in-4.

Cet écrit renferme un exposé de la situation de ce théâtre pendant son administration.

DUPIN (jeune). Mémoire pour MM. les sociétaires de l'Opéra-Comique contre M. le directeur de l'administration. Paris, 1827, in-8.

Mémoire pour les propriétaires de la salle Ventadour (Opéra-Comique). Paris (sans date), 1832, in-4 de 68 pages.

Ce mémoire a de l'intérêt pour l'histoire de l'Opéra-Comique depuis 1829.

Lettres historiques sur tous les spectacles de Paris. Paris, 1719, in-12.

Titres concernant l'Académie royale de musique. Paris, 1731, in-4.

DUPUY. Lettres sur l'origine et les progrès de l'Opéra en France (dans les *Amusements du cœur et de l'esprit*, par le même auteur. La Haye, 1741, in-12).

NOINVILLE (le président Darcy). Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique, depuis son établissement jusqu'à pré-

sent (1757); seconde édition. Paris, 1757, 2 vol. in-8. La première édition, en un vol. in-8, est de 1753.

CONTANT D'ORVILLE. Histoire de l'Opéra-Bouffon, contenant les jugements de toutes les pièces qui ont paru depuis sa naissance jusqu'à ce jour. Amsterdam et Paris, 1768, in-12.

DESBOULMIERS. Histoire du théâtre de l'Opéra-Comique. Paris, Lacombe, 1769, 7 vol. in-12.

Histoire anecdotique et raisonnée du Théâtre-Italien, depuis son rétablissement en France jusqu'à l'année 1769. Paris, Lacombe, 1769, 7 vol. in-12.

ORIGNY (M. d'). Annales du Théâtre-Italien, depuis son origine jusqu'à ce jour. Paris, Duchesne, 1788, 3 vol. in-8.

DES ESSARTS (M.) Les trois théâtres de Paris, ou Abrégé historique de l'établissement de la Comédie-Française, de la Comédie-Italienne (Opéra-Comique) et de l'Opéra. Paris, Lacombe, 1777, in-8.

FÉTIS (François-Joseph). Histoire de l'Opéra-Comique (dans la *Revue musicale*, t. III, p. 529, 553).

LAPORTE (l'abbé de). Bibliothèque des théâtres; Dictionnaire dramatique contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras, parodies et opéras comiques, avec des anecdotes sur la plupart des pièces et sur la vie des auteurs musiciens et acteurs. Paris, Duchesne, 1784, 3 vol. in-12.

GÉRARD. Tables chronologiques des pièces de l'Opéra. Paris, 1733, in-8. — Tables chronologiques des pièces du nouveau Théâtre-Italien (*ibid.*, 1738, in-8). — Tables chronologiques des pièces représentées sur l'ancien Théâtre-Italien (*ibid.*, 1750, in-8).

VII. Sur l'Opéra-Italien de Paris.

QUATREMÈRE DE QUINCY (Antoine-Chrysostôme). De la nature des opéras bouffons et de l'union de la comédie et de la musique dans ces pièces. Paris 1789, in-8 de 32 pages.

SÉVELINGES (Charles-Louis de). Le rideau levé, ou Petite revue de nos grands théâtres. Paris, Maradan, 1818, in-8.

Pamphlet dirigé contre quelques compositeurs, entre autres *Lesueur* et *madame Gail*, et contre l'administration du Théâtre-Italien, dont madame Catalani s'était chargée, avec son mari, (voyez ci-après *Valabrègue*).

Deux critiques de l'ouvrage de Sévelinges, non moins mordantes, parurent sous les titres suivants :

Le Revers du rideau, par G. N... Paris, Dentu, 1818, in-8 de 96 pages.

La Comédiade, ou le Rideau levé, etc., par M. Contre-Férule, (pseudonyme). Paris, 1818, in-8 de 54 pages.

VALABRÈGUE (...). Etat du Théâtre royal Italien sous la direction de madame Catalani. Paris, 1818, in-8.

SÉVELINGES (Charles-Louis de). Réponse au factum de M. Valabrègue, et réplique d'un des chefs d'orchestre du Théâtre-Italien. Paris, Delaunay, 1818, in-8.

COUCHERY (J.-B.). amateur. Observations désintéressées sur l'administration du Théâtre royal Italien, adressées à M. Viotti. Paris, 1821, in-8.

PAER (Ferdinand). M. Paer, ex-directeur du Théâtre-Italien, à MM. les dilettanti. Paris, 1827, in-8.

D'ORTIGUE (Joseph). De la guerre des dilettanti. Paris, 1829, in-8.

D'ORTIGUE (Joseph). Du Théâtre-Italien et de son influence sur le goût musical français. Paris, 1840, 1 vol. in-8.

D'ORTIGUE (Joseph). Le balcon de l'Opéra. Paris, Eugène Renduel, 1833, 1 vol. in-8.

Sous ce titre, l'auteur a recueilli plusieurs ouvrages polémiques et critiques relatifs à la musique qu'il avait publiés séparément.

VIII. Sur la musique du roi de France.

Edit du roi concernant le corps de sa musique, dont il fixe le règlement, donné à Versailles au mois de mai 1782. Paris, 1782, in-4 de 20 pages.

Règlement concernant la musique et la chapelle du roi. Paris, 1763, in-8.

Règlement concernant les opéras, ballets et comédies du roi. Paris, 1763, in-8.

IX. Pièces pour et contre le Conservatoire de Paris.

CHÉNIER (Marie-Joseph). Rapport fait à la Convention nationale (le 10 thermidor an III), sur la nécessité d'organiser le Conservatoire de musique. Paris, an III, in-8.

Eclaircissements sur le Conservatoire de musique, adressés à la commission des dépenses du conseil des Cinq-Cents, par les inspecteurs de l'enseignement et le commissaire chargé de l'organisation de cet établissement. Paris, an V (1797), in-8 de 16 pages.

LECLERC (Jean-Baptiste). Rapport fait au conseil de Cinq-Cents

sur l'établissement d'écoles spéciales de musique, dans la séance du 7 frimaire an VII. Paris, 1799, in-8 de 24 pages.

LECLERC (Jean-Baptiste), conventionnel. Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le gouvernement. Paris, 1796, in-8.

Organisation du Conservatoire de musique, contenant les lois sur cet objet, le règlement, et le discours prononcé par Gossec pour l'installation de cette école. Paris, imprimerie de la république, an V, (1797), in-8 de 58 pages.

LESUEUR (Jean-François). Projet d'un plan général de l'instruction musicale en France. Paris, an IX (1801), in-4 d'une feuille.

Lesueur y attaque l'institution du Conservatoire.

Le Russe à Paris, ou réflexions sur les institutions musicales de la France. Paris, an X (1802), in-8.

Pamphlet dirigé contre le Conservatoire de Paris.

Lettre à M. Paisiello, par les amateurs de la musique dramatique. Paris, an X (1802), in-8.

-- La fantasmagorie des menus. Paris 1802, in-8.

Ces écrits sont des pamphlets dirigés contre le Conservatoire.

DUCANCEL. Mémoire pour Jean-François Lesueur. Paris, 1803, in-8.

BAILLOT (Pierre). Recueil de pièces à opposer à divers libelles dirigés contre le Conservatoire de musique. Paris, Didot aîné, 1802, in-4 de 40 pages.

Ces libelles étaient les écrits qui précèdent. Baillot ne fut que le rédacteur de ce recueil.

— Notice sur les travaux du Conservatoire impérial, et sur les objets soumis à son examen pendant l'année 1812. Paris, Hocquet, 1813, in-4 de 10 pages.

Règlement du Conservatoire impérial de musique et de déclamation. Paris, 1808, 46 pages in-8.

MÉHUL (Étienne-Henri). Rapport fait à l'Institut sur l'état futur de la musique en France. *Idem.*, sur les travaux des élèves du Conservatoire qui sont pensionnaires de l'Académie des Beaux-Arts à Rome (Dans le *Magasin encyclopédique*, 1808, t. V).

CHORON (Alexandre). Observations sur le Conservatoire de musique de Paris dans lesquelles on démontre les vices de cet établissement, et où l'on propose les moyens d'en améliorer le service et d'en diminuer les dépenses. Paris, 1815, in-8.

CHORON (Alexandre). Observations sur l'institution royale de musique religieuse. Paris (sans date), in-8.

X. Annuaires des théâtres et almanachs de musique.

État actuel de la musique du roi et des trois spectacles de Paris, 1759-1777, 19 vol. in-12.

Les années 1759 et 1760 ne sont que le même volume dont on a changé le frontispice. Les premières années sont en grand format, les autres en petit. En 1743 et 1744, il avait déjà paru un très petit volume, qui avait pour titre : *État de la musique du roi*. On n'y trouvait que la composition de la chapelle, de la musique particulière du roi et du concert spirituel.

Les spectacles de Paris, calendrier historique et chronologique de tous les théâtres, commencé en 1751, par l'abbé de Laporte, et continué par lui jusqu'en 1778. Les huit années suivantes furent rédigées par un commis de Duchesne, libraire, nommé Androle. On ignore qui a continué cet almanach jusqu'en 1794, époque où sa publication fut interrompue. M. Guilbert Pixérécourt le reprit en 1799 et publia aussi les deux années suivantes. Ce recueil ne parut plus en 1802, mais on donna un volume sous le même titre en 1816. Depuis lors il a cessé de paraître. La collection complète renferme 47 vol. in-18. Paris, Duchesne, 1751-1816.

LUNEAU DE BOISGERMAIN. Almanach musical, 1782, 1783, 1784. Paris, 3 vol. in-12.

Petit ouvrage fait sur un bon plan.

FRAMERY (Nicolas-Étienne). Calendrier musical universel, contenant l'indication des cérémonies d'église en musique, les découvertes et les anecdoctes de l'année, un choix de poésies adressées à des musiciens, la notice des pièces en musique représentées à Paris, à Versailles, à Saint-Cloud, sur les différents théâtres de l'Europe, etc., pour l'année 1788, Paris, Prault, 1 vol. in-12. *Idem*, 1789, 1 vol. in-12.

NOUGARET. Spectacles des foires et des boulevards de Paris, ou Calendrier historique et chronologique des théâtres forains. Paris, 1773-1788, 8 vol, in-24.

Almanach général de tous les spectacles de Paris et des provinces, pour l'année 1791, par une société de gens de lettres. Paris, 1791, 1 vol. in-12.

Cet ouvrage était beaucoup mieux fait que celui que Duchesne publiait ; cependant il n'eut pas de succès et ne parut que cette fois.

VALLERAN (M.) L'opinion du parterre, ou Revue des Théâtres français, de l'Opéra, de l'Opéra-Comique national, de Louvois, de l'Opéra-Buffa et du Vaudeville. Paris, Martinet. 1804-1813.

9 vol. in-12. Le Mazurier, secrétaire et souffleur de la Comédie française, est le véritable auteur de cet almanach des théâtres.

Cet Almanach de spectacles fait suite à un autre qui avait été publié par Clément Courtois sous le titre de l'*Opinion du parterre, ou censure des acteurs, auteurs et spectateurs du Théâtre-Français*, Paris, Martinet, germ. an XI. La collection, y compris ce volume, doit être de 10 vol.

RAGUENAUD et AUDIFRET. Annuaire dramatique. Paris, madame Cavanagh, 1805-1818, 13 vol. in-32. On y trouve des notices assez bien faites sur quelques musiciens.

HOCQUET (J.-M.). Mémorial dramatique ou almanach théâtral, depuis 1807 jusqu'en 1818. Paris, Hocquet, 12 vol. in-24.

GARDETON (César). Annales de la musique ou Almanach musical pour l'an 1819, *Idem* pour l'an 1820. Paris, 2 vol. in-18.

Almanach des spectacles, 1822-1831. Paris, Barba, 10 vol. in-12.

CHAPITRE III.

POLÉMIQUE SUR LA COMPARAISON DE LA MUSIQUE ITALIENNE ET DE LA MUSIQUE FRANÇAISE.

RAGUENET (l'abbé). Parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras. Paris, 1702, in-12. Amsterdam, 1704, 124 p.

DE FRENEUSE (Jean-Laurent Le Cerf de la Vieuville). Comparaison de la musique italienne et de la musique française. Bruxelles, 1705, 2 vol. in-12.

L'abbé Raguenet s'était prononcé en faveur de la musique italienne contre la musique française. De Freneuse prit la défense de celle-ci. Son ouvrage a été réimprimé avec la deuxième édition de l'Histoire de la Musique, de Bonnet.

RAGUENET (l'abbé). Défense du parallèle des Italiens et des Français en ce qui regarde la musique et les opéras. Paris, 1705, 174 p. in-12.

DE FRENEUSE (J.-L. Le Cerf de la Vieuville). L'art de décrier ce qu'on n'entend pas, ou le Médecin musicien. Paris, 1706, in-8.

C'est une réponse virulente au rédacteur du *Journal des Savants*, qui s'était prononcé en faveur de l'abbé Raguenet dans cette dispute (ann. 1705, p. 1194).

SERRÉ (M. de). La Musique, poëme en quatre chants. Lyon, 1717, in-4.

L'auteur traite, dans le premier chant, de la corruption du goût de la musique française; dans le second, il fait la critique de l'opéra français; dans le troisième, il fait un aperçu historique de la musique italienne, et dans le quatrième une comparaison entre la musique française et la musique italienne.

KRAUSE (Chr.-G.). Lettre sur la différence entre la musique italienne et française. Berlin, 1748, in-4.

GRIMM (F.-M., baron de). Lettre sur Omphale, tragédie lyrique reprise par l'Académie royale de musique le 14 janvier 1752. Paris, 1752, in-12.

Remarques au sujet de la lettre de M. Grimm sur Omphale. Paris, 1752, in-12 de 28 pages.

GRIMM (F.-M., baron de). Le Petit prophète de Bohemichbroda, in-8. de 48 p. Sans date ni nom de lieu.

C'est une critique mordante de l'Opéra français. A la suite de la publication de cet opuscule, il se forma deux partis, l'un composé des partisans de la musique française, qui se rangeait a l'Opéra du côté de la loge du roi, et qu'on appelait *le coin du roi*; l'autre, formé des admirateurs de la musique italienne, qui se mettait près de la loge de la reine, et qu'on désignait à cause de cela sous le nom du *coin de la reine*. La première troupe de chanteurs italiens qu'on eût entendue en France depuis le cardinal Mazarin était alors à Paris et jouait alternativement avec l'Opéra français. On appelait ces chanteurs *les bouffons*. Grimm et J.-J. Rousseau étaient à la tête de leurs partisans et des détracteurs de la musique française.

Lettre à M. Grimm au sujet des remarques ajoutées à sa lettre sur Omphale. Paris, 1752, in-12.

OLBACH (le baron d'). Lettre à une dame d'un certain âge sur l'état présent de l'Opéra. En Arcadie (Paris), 1752, in-12.

VOISENON (l'abbé de). Réponse du Coin du roi au Coin de la reine. Janvier 1753, 4 feuilles in-8.

OLBACH (le baron d'). Arrêt rendu à l'amphithéâtre de l'Opéra, sur la plainte du milieu du parterre, intervenant dans la guerre des coins. Paris, 1753, 1 feuille in-8.

JOURDAN (...). Le Correcteur des bouffons à l'écolier de Prague. Paris, 1753, in-8. de 20 p.

PARISOT (A.) Apologie du sublime bon mot. Paris, 1753.

Relation véritable et intéressante du combat des Fourches caudines livré à la place Maubert, au sujet des bouffons. Paris, 1753, in-12.

JOURDAN (...). Seconde lettre du Correcteur des bouffons a l'écolier de Prague, contenant quelques observations sur l'opéra de

Titon, *le Jaloux corrigé* et *le Devin du village*. Paris, le jour de la reprise de *Titon*, vendredi 4 mai 1753.

L'HÉRITIER (...). Lettre critique et historique sur la musique française, la musique italienne, et sur les bouffons, à madame D. Paris, 1753, in-8.

La nouvelle bigarrure. La Haye, 1753, 14 p. in-12.

Épître aux bouffonistes, en vers Paris, février 1753.

L'Anti-Scurra, ou Préservatif contre les bouffons italiens (en vers). In-8 de 8 pag., février, 1753.

Réflexions lyriques (en vers). In-8 de 8 pag., février, 1753.

La réforme de l'Opéra; sans nom de lieu. 1753, in-8.

MAIROBERT (...). Les prophéties du grand prophète Monnet. 1753, 1 feuille in-8°.

— Réponse au grand et au petit Prophète. Paris, 1753, in-8.

CAZOTTE (Jacques). La guerre de l'Opéra, lettre écrite à une dame de province par quelqu'un qui n'est ni d'un coin ni de l'autre. Sans nom de lieu ni date, in-8.

La Paix de l'Opéra, ou Parallèle impartial de la musique française et de la musique italienne. Amsterdam (Paris), 1753, in-12 de 15 pag.

MARIN (Fr.-L.-Cl.). Ce qu'on a dit, ce qu'on a voulu dire; lettre à madame Foliot, marchande de brochures sur le vieux Louvre. Sans nom de lieu ni date (1753), in-12.

Ce que l'on doit dire; réponse de madame Foliot à M. ***. Sans nom de lieu ni date (1753), in-12.

— Lettre écrite de l'autre monde par l'A. D. F. (l'abbé DESFONTAINES), à M. F. (Fréron). Paris, 1754, in-8.

Barbier, dans son *Dictionnaire des Anonymes*, etc., t. II, p. 254, attribue cet écrit à Suard; c'est certainement une erreur: Suard n'écrivait point encore à cette époque.

ROUSSEAU (Jean-Jacques). Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre.

Cet opuscule se trouve dans toutes les éditions des œuvres de l'auteur, parmi les écrits relatifs à la musique.

Déclaration du public au sujet des contestations qui se sont élevées sur la musique. In-8 de 7 pag., sans date ni nom de lieu.

Jugement de l'orchestre de l'Opéra. In-12 de 8 pag., sans date ni nom de lieu.

ARNAUD (l'abbé François). Réflexions sur la musique en général et sur la musique française en particulier. Paris, 1754, in-8.

Cet écrit est le premier essai de l'abbé Arnaud dans la polémique musicale.

SONNETTI (Jean-Jacques). Le brigandage de la musique italienne. Amsterdam et Paris, 1780, 173 p. in-12.

Le nom de *Sonnetti* se trouve au bas de l'épître dédicatoire; il y a lieu de croire que c'est un pseudonyme.

MARTINE (...). De la musique dramatique en France. Paris, Dentu, 1813, in-8.

CHAPITRE IV.

POLÉMIQUE SUR LA MUSIQUE FRANÇAISE.

ROUSSEAU (Jean-Jacques). Lettre sur la musique française. Paris, 1753, in-8.

Cet écrit, où brille le talent admirable de l'écrivain, fit une sensation très vive au milieu de cette multitude de pamphlets dont on était accablé. La situation changea après sa publication. Il ne fut plus question d'attaquer les bouffons, mais de défendre la musique française contre les attaques de Rousseau, et de nouvelles brochures furent encore lancées chaque jour dans la circulation. Il serait trop long de les citer toutes; voici les titres de celles qu'on remarqua plus que les autres:

1° La Guerre de l'Opéra, ou Parallèle de la musique française et de l'italienne (par *Cazotte*). Paris, 1753, in-8; 2° Justification de la musique française contre la querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge (par *Morand*). *Ibid.*, 1754, in-8; 3° Constitution du patriarche de l'Opéra et lettre sur l'origine et les progrès de l'Académie royale de musique. *Ibid.*, 1754; 4° Réflexions sur les vrais principes de l'harmonie, condamnés par la constitution du patriarche de l'Opéra. *Ibid.*, 1754; 5° La Galerie de l'Académie royale de musique, contenant les portraits en vers de ceux qui la composent en la présente année 1754, dédiée à J.-J. Rousseau de Genève (par *Travenol*). Paris, 1754, in-8; 6° Supplique de l'Opéra à l'Apollon de la France. *Ibid.*, 1754, in-12; 7° Deux Lettres sur la musique française en réponse à celle de J.-J. Rousseau. Paris, 1753, in-8; 8° Apologie de la musique et des musiciens français contre les assertions peu mélodieuses, peu mesurées et mal fondées du sieur Jean-Jacques Rousseau, ci-devant citoyen de Genève (par *de Bonneval*). Paris, 1754, in-8°; 9° Apologie de la musique française contre M. Rousseau (par l'abbé *Laugier*). Paris, 1754, in-8; 10° Arrêt du conseil d'Apollon, rendu en faveur de l'orchestre de l'Opéra, contre le nommé J.-J. Rousseau, copiste de musique (par *Travenol*). Paris, 1754, in-12; 11° L'impartialité sur la musique, épître à M. J.-J. Rousseau, par D. B. (*Dandré Bardon*), sans in-

dication de lieu, 1754, petit in-8 de 36 pages ; 12° Lettre d'un sage à un homme respectable et dont il a besoin (par *La Morlière*). Paris, 1734, in-8 ; 13° Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française (par *Bâton* jeune). Paris, 1754, in-8 ; 14° Lettre d'un Visigoth à M. Fréron sur sa dispute harmonique avec M. Rousseau (par l'abbé de *Caveirac*). Septimaniopolis (Paris), 1754, in-8 ; 15° Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau (par *Cazotte*). Paris, 1754, in-8 ; 16° Doutes d'un pyrrhonien, proposés amicalement à J.-J. Rousseau (par *Coste d'Arnobat*). Paris, 1754 ; 17° Lettre d'un Parisien, contenant quelques réflexions sur celle de M. Rousseau (par M. *Robinot*, ancien notaire). Paris, 1754 ; 18° Lettre d'un académicien de Bordeaux sur le fond de la musique, à l'occasion de la lettre à M. J.-J. Rousseau contre la musique française (par le P. *Castel*). Bordeaux et Paris, 1754, in-12 ; 19° Réponse critique d'un académicien de Rouen à l'académicien de Bordeaux, sur le plus profond de la musique (par le P. *Castel*. L'auteur se répondait à lui-même). Paris, 1754, in-8 ; 20° Réfutation suivie et détaillée des principes de M. Rousseau de Genève touchant la musique française, adressée à lui-même en réponse à sa lettre (par M. *Aubert*). Paris, 1754, in-8 ; 21° Lettre sur celle de M. J.-J. Rousseau, citoyen de Genève (par M. *Yzo*). Paris, 1754, in-8 ; 22° Apologie du goût français relativement à l'Opéra, poëme, avec les discours apologétiques et les adieux aux Bouffons (par *Caux de Capeval*). Paris, 1754, in-8. 23° Lettre d'un ermite à J.-J. Rousseau sur la musique française. in-12.

CHAPITRE V.

POLÉMIQUE SUR LA MUSIQUE DE GLUCK ET LA DISPUTE DES GLUCKISTES ET DES PICCINISTES.

Les écrits les plus importants relatifs à cette dispute, la plupart extraits des journaux littéraires et autres de l'époque, ont été recueillis et publiés par l'abbé Leblond, sous le titre de *Mémoires* pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique, par M. le chevalier Gluck, à Naples, et se trouve à Paris, chez Bailli, 1781, 1 vol. in-8 de 491 pag.

Les pièces qui n'ont point trouvé place dans ce recueil sont :

1° Lettre sur les propriétés de la langue française (par *Chabanon*, dans le *Mercure* de janvier 1773, p. 171).

2° Dialogue entre Lully, Rameau, etc. ; *ibid.* 1774, vol. 1, p. 74. C'est un éloge de la musique de Gluck.

3° Lettre à M. de Chabanon pour servir de réponse à celle qu'il a écrite sur les propriétés musicales de la langue française, par M. le C. de S.-A. (le chevalier de Saint-Alban). *Ibid.*, février, 1775, vol. 2, p. 192.

4° Lettre à M. le chev. de..... sur l'opéra d'*Orphée*. Paris, 1774, in-8.

5° Lettre à M..... sur l'opéra d'*Iphigénie en Aulide*. Paris, 1775, in-8.

6° Lettre à madame la marquise de... dans ses terres près de Mantes, sur l'opéra d'*Iphigénie*. Paris, 1775, 31 p. in-8.

7° Réflexions sur le merveilleux de nos opéras français et sur le nouveau genre de musique. Paris, 1775, 45 p. in-8.

8° Un clou chasse l'autre, lettre sur l'opéra d'*Iphigénie*. Paris 1775, in-8 de 16 pages.

9° Lettres sur les drames-opéras. Amsterdam et Paris, 1776, 55 p. in-8.

10° Réponse à l'auteur de la lettre sur les drames-opéras. Londres et Paris, 1776, in-8.

11° Lettre sur la musique dramatique, par *Camille Trillo*, fausset de la cathédrale d'Auch. Paris, 1777, 43 p. in-8. Camille Trillo est un pseudonyme.

12° Lettre à M. le baron de Vieille-Croche, au sujet de *Castor et Pollux*, donné à Versailles le 16 mai 1777 (dans le *Mercure de France*, juillet 1777, p. 146).

13° MARMONTEL. Essai sur les révolutions de la musique en France. Paris, 1777, in-8 de 60 pag.

Marmontel se prononce contre la musique de Gluck dans cet écrit comme dans plusieurs autres insérés dans la collection de l'abbé Leblond.

14° BELOSELSKY (le prince). De la musique en Italie. La Haye, 1778, in-8.

Cet opuscule est dirigé contre la musique de Gluck en faveur de celle de Piccini.

15° BEMETZRIEDER. Le Tolérantisme musical. Paris 1779, in-8 de 32 pag.

Cet écrit, qui renferme une sorte de transaction entre les gluckistes et les piccinistes, est rédigé avec bon sens.

16° COQUÉAU (Cl.-Ph.), architecte : Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris. Paris, 1779, in-8. de 174 p.

17° — Suite des Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris (sans date ni nom de lieu), octobre 1779, in-8° de 48. p.

Cet écrit, dirigé contre Gluck en faveur de Piccini, a été réimprimé en 1781, in-8.

18° ROUSSEAU (J.-J.). Lettre à M. Burney sur la musique, avec des fragments d'observations sur l'*Alceste italien* de M. le chevalier Gluck.

19° Extrait d'une réponse du Petit Faiseur à son Prête-Nom, sur un morceau de l'*Orphée* de M. le chev. Gluck.

Ces deux morceaux se trouvent dans toutes les éditions complètes de l'auteur parmi les écrits sur la musique.

L'*Enéide*, opéra français, pour être représenté quand il sera en état, suivi d'*Armide à son tailleur*, Héroïde. Londres, et se trouve à Paris chez J.-F. Bastien, 1778, in-8.

C'est une critique plaisante de la musique de Gluck.

FÉTIS (Fr.-Jos.). Sur Gluck, son génie, ses opinions et son influence dans la musique dramatique (dans la *Revue musicale*, t. VI, p. 385, 409, 481).

CHAPITRE VI.

BIOGRAPHIE DES MUSICIENS.

TITON DU TILLET (Évrard). Parnasse français. Paris, 1732, in-fol.

On trouve dans cet ouvrage des notions biographiques et quelques portraits de musiciens célèbres qui vécurent sous les règnes de Louis XIII et Louis XIV.

CHORON (Alex.-Étienne) et FAYOLLE (François-Joseph). Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts et vivants, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts qui y sont relatifs, tels que compositeurs, écrivains didactiques, théoriciens, poëtes, acteurs lyriques, chanteurs, instrumentistes, luthiers, facteurs, graveurs, imprimeurs de musique, avec des renseignements sur les théâtres, conservatoires et autres établissements dont cet art est l'objet; précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique. Paris, 1810, 1811, 2 vol. in-8.

Le troisième volume de l'*Essai sur la musique*, de Laborde, contient de nombreux articles biographiques de musiciens anciens et modernes. On peut aussi consulter : 1° la *Biographie universelle* des frères Michaud. Paris, 52 vol. in-8; 2° la *Biographie universelle portative des contemporains*. Paris, 5 vol. in-8 et supplément; 3° le *Dictionnaire des artistes de l'école française au dix-neuvième siècle*, par M. Gabet. Paris, madame Vergne, 1831, 1 vol. in-8.

FÉTIS (Franç.-Joseph). Galerie des musiciens célèbres, avec des portraits lithographiés par les meilleurs artistes. Paris, 1827-1828, 3 livraisons grand in-fol.

La première livraison contient les portraits de *Gluck*, *Méhul*, *Viotti* et *Garat*, avec leurs biographies et des *fac-simile* de l'écriture et de la notation de Gluck et de Méhul.

La deuxième livraison renferme les portraits de *Grétry*, de *Bach*, de *Corelli* et de *Dussek*, avec leurs biographies et le *fac-simile* de l'écriture et de la notation de Grétry.

La troisième livraison est composée des portraits de *Lulli*, madame *Catalani*, *Beethoven*, *Palestrina*, avec leurs biographies.

FÉTIS (Franç.-Joseph). Biographie universelle des musiciens, et Bibliographie générale de la musique. Bruxelles, Méline, Cans et Cᵉ. 1835-1844, 8 vol. grand in-8.

Cet ouvrage est le plus complet et le plus considérable de tous ceux qui ont été publiés sur cette matière.

COUSSEMAKER (Edmond de). Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique, suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique. Paris, 1841, 1 vol. in-4.

DELMOTTE (Henri-Florent). Notice biographique sur Roland Delattre, connu sous le nom d'*Orland de Lassus*. Valenciennes, 1835. 1 vol. in-8.

MATHIEU (Adolphe), bibliothécaire à Mons. Roland Delattre. Mons. Piérart, 1840, in-8 de 74 pag.

LE BRETON (Joachim). Notice sur la vie et les ouvrages de *Grétry*, lue à la séance publique de la classe des beaux-arts de l'Institut. Paris, 1814, in-4. On trouve aussi cette notice dans le *Magasin encyclopédique*, 1814, t. IV, p. 273.

Le premier volume des *Essais sur la musique*, de Grétry, contient des détails étendus sur sa vie et sur ses ouvrages.

GRÉTRY (A.), neveu : Grétry en famille, ou Anecdotes littéraires et musicales relatives à ce célèbre compositeur, précédées de son oraison funèbre. Paris, Chaumerot, 1815, in-12, avec le portrait de Grétry.

Rapsodie sans aucune valeur.

LIVRY (Hippolyte de). Recueil de lettres écrites à Grétry ou à son sujet. Paris, Ogier, sans date, 1 vol. in-8.

DE GERLACHE (E. C. D.), premier président de la cour de cassation à Bruxelles : Essai sur Grétry, lu à la séance de la société d'émulation de Liége, le 25 avril 1821. Liége, 1821, in-8, deuxième édition : Bruxelles, 1844, in-8 de 44 pag

FLAMENT-GRÉTRY (...). Cause célèbre relative au cœur de Grétry. Paris, 1824, in-4.

FRAMERY (Nicolas-Étienne). Notice sur Joseph Haydn, contenant quelques particularités de sa vie privée, relatives à sa personne

et à ses ouvrages, adressée à la classe des beaux-arts. Paris, Barba, 1801, in-8.

LE BRETON (Joachim). Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn, membre associé de l'Institut de France, lue dans la séance publique du 6 octobre 1810. Paris, Baudoin, 1810, in-4.

Essai historique sur la vie de Joseph Haydn, ancien maître de chapelle du prince Esterhazy. Strasbourg, imprimerie de Ph.-J. Daunebach, 1812, in-8.

BOMBET (Louis-Alexandre-César). Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivie d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase, et l'état présent de la musique en France et en Italie. Paris, imprimerie de Didot aîné, 1814, 1 vol. in-8.

Ces lettres sont un plagiat; elles sont traduites littéralement de celles que Carpani avait publiées à Milan, en 1812, sous le titre de *Le Haydine, ovvero Lettere su la vita et le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*. M. Beyle, plus connu sous le nom de *Stendhal*, s'est caché sous celui de *Bombet*.

WINKLER (...) Notice sur Wolfgang-Théophile Mozart (dans le *Magasin encyclopédique*, 1801, t. III, p. 29-73).

CRAMER (Charles-Frédéric). Anecdotes sur W.-A. Mozart. Paris, 1801, in-8.

SUARD (Jean-Baptiste-Antoine). Anectodes sur Mozard (dans les *Mélanges de littérature* de cet auteur, t. II, n. 5, p. 337-347).

GINGUENÉ (Pierre-Louis). Notice sur Mozart (dans la *Décade philosophique*, t. XXXI).

SÉVELINGES (de). Notice sur Mozart (en tête de l'édition du *Requiem* de Mozart, publiée au magasin de musique du Conservatoire).

Lettres écrites par Mozart à son père pendant le voyage qu'il fit avec sa mère en 1777 (dans la *Revue musicale*, t. VII, p. 161, 225, 289, 361).

Sur le *Requiem* de Mozart. Histoire de cette composition (dans la *Revue musicale*, t. I, p. 26, 230, 447; t. IV, p. 121).

CHABANON (de). Éloge historique de M. Rameau, Paris, 1764, in-12.

MARET (Hughes). Éloge historique de M. Rameau, 1767, récité à la société des belles-lettres de Dijon. Dijon, 1767, in-8.

DE CROIX (...). Biographie de Rameau (dans l'ouvrage de cet auteur, intitulé *l'Ami des arts*. Paris, 1776, p. 95-124).

Voyez aussi la biographie de Rameau dans la *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*, par Papillon.

BOURGES (Maurice). Notice sur Rameau (dans la *Gazette musicale de Paris*, ann. 1839).

Cette notice est une des meilleures qu'on a écrites sur ce grand musicien.

BOYER (Pascal). Notice sur la vie et les ouvrages de Pergolèse (dans le *Mercure de France*, juillet, 1772, p. 191).

GINGUENÉ (Pierre-Louis). Notice sur la vie et les ouvrages de Nicolas Piccini. Paris, Pankouke, 1801, in-8 de 144 pages.

FAYOLLE (François-Joseph). Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti; extraites d'une histoire du violon. Paris, Dentu, 1810, in-8.

QUATREMÈRE DE QUINCY (Ant.-Chrys.). Notice historique sur la vie et les ouvrages de Paisiello, lue à la séance publique de l'Académie des beaux-arts le 4 octobre 1817. Paris, Firmin Didot, in-4 de 18 pages.

QUATREMÈRE DE QUINCY (Ant.-Chrys.). Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. de Monsigny, lue à la séance publique de l'Académie royale des beaux-arts, le samedi 3 octobre 1818. Paris, Firmin Didot, 1818, in-4 de 12 pages.

HÉDOUIN (Pierre). Notice historique sur P.-A. de Monsigny. Paris, Lafillé, in-8.

QUATREMÈRE DE QUINCY (Ant.-Chrys.). Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Méhul, lue à la séance publique de l'Académie royale des beaux-arts, du 2 octobre 1819. Paris, Firmin Didot, 1819, in-4 de 22 pages.

GUILBERT (vicomte) : Notice historique sur le citoyen Broche, organiste à Rouen. Rouen, 1804, in-8 de 30 pages. Cette notice se trouve aussi dans les Mélanges biographiques et littéraires de Guibert, t. I, p. 522.

PIXÉRÉCOURT (Guilbert de). Essais sur la vie et les ouvrages de Dalayrac. Paris, Barba, 1810, 1 vol. in-8.

DE LA CHESNAYE (....). Éloge funèbre du T.·. R.·. F.·. Dalayrac, chevalier de l'Empire, ancien dignitaire de la R.·. Loge des Neuf-Sœurs, lu dans cet atelier. Paris, Égron, 1810, une feuille in-8.

STENDHAL (M. de). Vie de Rossini, ornée des portraits de Rossini et de Mozart. Paris, Auguste Boulland et Cᵉ, 1824, 2 vol. in-8.

Rossini et sa musique. Paris, N. Bettoni, 1836, in-8 de 16 pag. Bonne biographie par l'exactitude des faits.

ANDERS (G. E.). Détails biographiques sur Beethoven, d'après Wegeler et Ries. Paris, 1839, in-8 de 48 pages.

FRAMERY (Nicolas-Étienne). Notice sur le musicien *Della Maria*, mort depuis peu, et membre de la société philotechnique. Paris, 1800, in-8.

DUVAL (Alexandre). Notice sur le compositeur Della Maria (dans la décade philosophique, an VIII, t. XXV, p. 25).

Notice sur Guglielmi (dans le *Magasin encyclop.*, 1806, t. VI, p. 98).

BAILLOT (Pierre). Notice sur J.-B. Viotti, né en 1755, à Fontanetto, en Piémont, mort à Londres, le 3 mars 1824. Paris, imprimerie de Hocquet, 1825, une feuille in-8.

MIEL (.....). Notice historique sur J.-B. Viotti, tirée de la *Biographie universelle*, t. XLIX; une feuille in-8, à deux colonnes. Paris, imprimerie d'Éverat. Sans date.

EYMAR (A.-M). Anecdotes sur Viotti, précédées de quelques réflexions sur l'expression en musique. Milan, sans date, 46 pag. petit in-8.

IMBERT DE LAPHALEQUE (G.). Notice sur le célèbre violoniste Nicolo Paganini. Paris, E. Guyot, 1830, in-8 de 66 pag.

ANDERS (G.-E.). Nicolo Paganini. Sa vie, sa personne, et quelques mots sur son secret. Paris, Delaunay, 1831, in-8 de 42 p.

GAUTHIER (L.-E.), professeur de littérature à Caen. Éloge d'Alexandre Choron, ouvrage couronné par l'Académie de Caen. Paris, 1845, in-8 de 118 pag.

BOIVIN (L.) Biographie de Frédéric Kalkbrenner. Paris, 1843, in-8 de 28 pages.

Notice biographique sur Franz Liszt, traduite de l'allemand (dans la *Revue générale biographique*, etc.). Paris, mai 1843, in-8 de 66 pages.

JOMARD (Edme-François). Discours sur la vie et les travaux de G.-L.-B. Wilhem, prononcé à l'assemblée générale de la société pour l'instruction élémentaire, le 5 juin 1842, avec un appendice. Paris, Perrotin, 1842, in-8 de 132 pages, avec le portrait de B. Wilhem.

FÉTIS (Franç.-Joseph). Notices diverses dans la *Revue musicale*, dont : T. I, Allegri (Grégorio), p. 570. Beethoven (Louis Van), 414. Billington (madame Élisabeth), 334. Candeille (Pierre-Joseph), 340. Conti (François), 92. Dragonetti (Dominique), 431. Fesca (Frédéric-Ernest), 56. Ottani (Bernard), 362. Scarlatti (Alexandre), 516. T. II, Burney (Charles), 529. Cerone (Dominique-Pierre), 399. Cimarosa (Dominique), 433. Dalayrac (Nicolas), 187. Delcambre (Thomas), 566. Della Maria, 349. Viadana (Louis), 13. T. III, Albrechtsberger (Jean-Georges), 590. Duport (Jean-Pierre), 173. Duport (Louis), 174. Tamburini (Antoine), 66. Vecchi (Horace), 443. Vincentino (Nicolas), 445, T. IV, Agostino (Paul), 11. Bach (Charles-Philippe-Emmanuel), 209. Braham (Jean) 124. Caccini (Jules), 417. Carissimi (Jean-Jacques), 419. Devienne (François), 512. Durante, 579. T. V, Anfossi (Pascal), 297. Bird (William), 488. Bishop, 434. Bononcini (Jean), 464. Boccherini (Louis), 536. Ferrari (Jacques-Godefroi), 153. Gossec (François), 80. T. VI, Bemetzrieder (N.),

488. Blondel ou Blondiaux de Nesle (troubadour), 556. Eximeno (D. Antoine), 15. Maupin (Mlle), 344. T. VII, Méhul (Henri-Étienne), 193. Pistocchi (François-Antoine), 296. T. VIII, Philodème, 79. Berardi (Angelo), 249. Britton (Thomas), 300. T. IX, Colasse (Pascal), 22. Clairval (René-André), 24. Champein (Stanislas), 199. Benda (Francois), 216. T. X, Catel (Charles-Simon), 105. Grétry (André-Ernest-Modeste), 135. T. XI, Conti (Joachim), 51. Dibdin (Charles), 81. Fiorillo (Ignace), 189. Floquet (Etienne-Joseph), 281. Lays (François), 75. Érard (Sébastien), 213. Nourrit (Louis), 273. Pleyel (Ignace), 344. T. XII, Allégri (Grégorio), nouvelle biographie, 214. Gluck (Christophe), 394. Perne (François-Louis), 145. T. XIII, Hérold (Louis-Joseph-Ferdinand), 2. Garat (Pierre).

CHAPITRE VII.

BIBLIOGRAPHIE DE LA MUSIQUE.

BROSSART (Sébastien de). Catalogue des auteurs qui ont écrit de la musique (à la suite de son dictionnaire de musique). Amsterdam, 1703, in-fol.

BOIVIN (Jean). Catalogue général des livres de musique. Paris, 1729, in-8.

Auteurs grecs et romains qui ont écrit sur la musique ou parlé des musiciens (dans l'*Essai sur la musique*, de Laborde, t. III, chap. III, p. 133).

Auteurs qui ont écrit sur la musique en latin et en italien (dans le même ouvrage, t. III, ch. VII, p. 331).

Auteurs français qui ont écrit sur la musique (dans le même ouvrage, t. III, chap. X, p. 540).

GARDETON (César). Bibliographie musicale de la France et de l'étranger, ou Répertoire général systématique de tous les traités et œuvres de musique vocale et instrumentale. Paris, Niogret, 1822, 1 vol. in-8 de 608 pages.

Ouvrage détestable dont le titre est un mensonge, car on n'y trouve que l'indication d'un très petit nombre de livres, dont les titres sont défigurés, et un catalogue de musique excessivement incomplet.

CHORON (Alexandre). Catalogue des ouvrages qui composent la bibliothèque de l'abonnement de lecture musicale d'Aug. Leduc et Cie., marchands de musique. Paris, 1808, in-4.

COUSSEMAKER (Edmond de). Notice sur les collections musi-

cales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord. Paris, Techner, 1843, in-8 de 180 pages avec 40 planches de musique.

Ouvrage qui renferme des détails curieux et intéressants sur quelques musiciens anciens.

BOTTÉE DE TOULMONT. Notice des manuscrits autographes de la musique composée par feu M.-L.-C.-Z.-P. Cherubini, ex-surintendant de la musique du roi, directeur du Conservatoire de musique, commandeur de l'ordre royal de la Légion-d'Honneur, membre de l'Institut de France, etc., etc., etc. Paris, 1845, in-8 de 36 pages.

CHAPITRE VIII.

DICTIONNAIRES TECHNIQUES DE LA MUSIQUE.

BROSSARD (Sébastien de). Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités en musique, etc. Amsterdam, Roger, 1730, 1 vol. in-8.

Cette édition est la troisième du livre de Brossard. La première, publiée en 1701, est in-fol., et la seconde est in-8.

LACOMBE (Jacques). Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure et la musique, etc. Paris, 1752, in-8.

ROUSSEAU (J.-J.). Dictionnaire de musique. Paris, veuve Duchesne, 1768, 1 vol. in-4 de 548 pages. Amsterdam, Marc-Michel Rey, 1772, 2 vol. in-8.

Cet ouvrage se trouve dans toutes les éditions complètes des œuvres de l'auteur.

MEUDE-MONPAS (J.-J.-O.). Dictionnaire de musique, dans lequel on simplifie les expressions et les définitions mathématiques et physiques qui ont rapport à cet art, avec des remarques sur les poëtes lyriques, les compositeurs, etc. Paris, Knappen, 1788, in-8.

Mauvais ouvrage dont on ne peut tirer aucune utilité.

Encyclopédie méthodique. Dictionnaire de musique, t. I, A.-G., publié par MM. Framery et Ginguené. Paris, Pankouke, 1791, in-4; t. II, H-Z, publié par M. de Momigny. *Ibid.*, madame veuve Agasse, 1818, in-4.

Cet ouvrage contient tout le Dictionnaire de musique de J.-J. Rousseau, avec des additions très nombreuses et très étendues.

Ginguené y mit beaucoup d'articles historiques qui sont fort bien faits; mais la partie théorique n'offre rien de satisfaisant, parce que tous ceux qui ont concouru à sa rédaction professaient des doctrines opposées.

MILLIN (Aubin-Louis). Dictionnaire des beaux-arts. Paris, 1806, 3 vol. in-8.

Cet ouvrage, composé sur le Dictionnaire allemand de Sulzer, est fort estimé et contient de bonnes choses sur la musique.

CASTIL-BLAZE (Fr.-H.-J.). Dictionnaire de musique moderne. Paris, 1821, 2 vol. in-8.

Une nouvelle édition de cet ouvrage a été publiée à Bruxelles, par M. Mées, en 1828, 1 vol. in-8. L'éditeur y a ajouté un *Abrégé historique de la musique moderne depuis le quatrième siècle, et spécialement relatif à l'école flamande, suivi d'un catalogue biographique des théoriciens, compositeurs et musiciens morts qui se sont illustrés dans le royaume des Pays-Bas.* Cet ouvrage se termine par une instruction abrégée sur l'organisation et la conduite d'une école de musique, spécialement pour le solfége et le chant, avec des réflexions et des observations sur les divers modes d'enseignement mis en pratique depuis le commencement du XIXe siècle.

TURBRI (F.-L.-H.). Abrégé du Dictionnaire de musique, de J.-J Rousseau. Toulouse, 1821, 1 vol. in-12.

LICHTENTHAL (Pierre). Dictionnaire de musique traduit de l'italien et augmenté par M. Dominique Mondo. Paris, 1839, 2 vol grand in-8.

Dictionnaire aristocratique, démocratique et mistigorieux de musique, etc. Paris, 1836, in-18 de 182 pages.

Plaisanterie dont le langage est imité de Rabelais.

CHAPITRE IX.

THÉORIE DU SON.

Traités généraux.

CASTEL (le P. Louis-Bertrand), jésuite. Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique adressées à M. le président de Montesquieu (dans les *Mémoires* de Trévoux, t. LXIX, 1735, p. 1444-1482, 1619-1666. Suite et troisième partie, *ibid.* 2335-2372. Dernière partie, *ibid.*, 2642-2768).

RAMEAU (Jean-Baptiste). Lettre au R. P. Castel au sujet de quelques nouvelles réflexions sur la musique, que le R. P. Castel

a insérées dans les mois d'août (deuxième partie) et de septembre 1735 des *Mémoires* de Trévoux, t. LXXI, 1736, p. 1691-1709.

MAIRAN (Jean-Jacques Dortous de). Discours sur la propagation du son dans les différents tons qui la modifient (dans les *Mémoires de l'Académie des sciences*, 1737, p. 1-20)

Éclaircissements sur le discours précédent, *ibid.*, 20-58.

DIDEROT (Denis). Principes d'acoustique. Paris, 1748, 1 vol. in-8°.

BIOT (Jean-Baptiste). On trouve une théorie générale de l'acoustique dans son *Traité de physique expérimentale et mathématique*. Paris, 1816, 4 vol. in-8. Quelques erreurs où ce savant s'est laissé entraîner dans cet ouvrage, en ce qui concerne l'application des phénomènes et de leur théorie mathématique à la musique, ont donné naissance à la critique sévère contenue dans l'article suivant.

SUREMAIN DE MISSERY (Antoine). Méprises d'un géomètre de l'Institut, manifestées par un provincial, ou Observations sur le Traité de physique expérimentale de M. Biot, en ce qui concerne certains points d'acoustique et de musique. Paris, Dentu. 1816, in-8 de 74 pages.

POUILLET (Claude-Servais-Mathias). Éléments de physique expérimentale et météorologique. Paris, 1832, 4 vol. in-8.

Le livre VIIe de cet ouvrage (t. II, p. 94-193) renferme une théorie complète de l'acoustique, où les découvertes récentes sont mentionnées et examinées. Le chapitre VII de ce livre traite aussi de la voix et de l'ouïe.

On trouve dans tous les traités de physique des notions plus ou moins étendues d'acoustique.

CHLADNI (Ernest-Florent-Frédéric). Traité d'acoustique, traduit de l'allemand par l'auteur. Paris, 1810, in-8.

AZAYS (H.). Acoustique fondamentale, ou Bases physiques de la musique; lettres à M. Fétis (dans la *Revue musicale*, t. XI, p. 304, 317, 333, 365, 390; t. XII, p. 9, 180, 204).

BLEIN (le baron), ancien officier général du génie. Exposé de quelques principes nouveaux sur l'acoustique et la théorie des vibrations, et leur application à plusieurs phénomènes de la physique. Paris, 1827, in-4 de 44 pages, avec 2 planches.

CHAPITRE X.

DU SON ET DE SES MODIFICATIONS.

BURJA (Abel). Remarques sur la musique (dans les *Mémoires de*

l'Académie des sciences et belles-lettres de Berlin, 1796. Classe de math., p. 1-16), 1° sur les sons qu'on tire des plaques ou carreaux de verre; 2° sur l'usage du verre dans la musique; 3° Description d'un nouvel instrument de musique fait de plaques de verre qu'on touche avec deux archets.

GAUTHEROT (...). Sur la théorie des sons. Paris, 1800, in-8.

TREMBLY (Jean). Observations sur la théorie du son (dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1801. Philos. expérim., p. 33).

CHAPITRE XI.

DE LA VÉLOCITÉ DU SON.

CASSINI (de Thury). Sur la propagation du son (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1738, Hist., p. 1, et Mém. 24).

— Nouvelles expériences faites en Languedoc sur la propagation du son, qui confirment celles qui ont été faites aux environs de Paris (dans les *Mémoires* de 1743, p. 199).

NOLLET (l'abbé). Mémoires sur l'ouïe des poissons et sur la transmission des sons dans l'eau (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1743, p. 199).

EULER (Léonard). Eclaircissements détaillés sur la génération du son, sa propagation et sur la formation de l'écho (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences de Berlin*, 1765, p. 335).

LAMBERT (J.-Henri). Sur la vitesse du son (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences de Berlin*, 1768, p. 70).

LAGRANGE (Louis de). Recherches sur la nature et la propagation du son (dans les *Mém. de l'Acad. de Turin*, t. I, p. 1).

— Nouvelles recherches sur la propagation du son (*ibid.*, t. II, p. 323).

— Solution de différents problèmes de calcul intégral (*ibid.*, t. III). L'auteur traite, dans ce mémoire, de plusieurs choses relatives à la vitesse du son.

— Expériences sur la propagation du son et de la voix dans les tuyaux prolongés à une grande distance. Paris, 1783, in-8.

PÉROLLE (...), professeur de médecine à l'université de Montpellier. Expériences physico-chimiques relatives à la propagation du son dans quelques fluides aériformes (dans les *Mém. de l'Acad. roy. de Turin*, 1786-87. *Mém. des Corresp.*, p. 1, 10).

— Mémoire physique, contenant des expériences relatives à la propagation du son dans diverses substances, tant solides que fluides; 2° Essai d'expériences qui tendent à déterminer la cause

de la résonnance des instruments de musique (*ibid.*, 1790-91, t. V, p. 195, 280).

PORLETTI (Modeste). Recherches sur l'influence que la lumière exerce sur la propagation du son (*ibid.*, 1805-1808, p. 1, 141, 159).

BIOT (...). Expériences sur la propagation du son à travers les corps solides et à travers l'air dans des tuyaux cylindriques très allongés (dans les *Archives des découvertes dans les sciences et les arts*, pendant l'année 1808).

LAPLACE (le marquis de). Développement de la théorie des fluides élastiques et application de cette théorie à la vitesse du son (dans le *Bulletin de la Société philomatique*, 1821, p. 161).

CHAPITRE XII.

DES VIBRATIONS DES CORDES ET D'AUTRES CORPS.

BERNOUILLI (Daniel). Réflexions et éclaircissements sur les vibrations des cordes (dans les *Mém. de l'Acad. de Berlin*, 1753).

— Sur les vibrations des cordes d'une épaisseur inégale (*ibid.*, 1765).

EULER (Léonard). Sur les vibrations des cordes (dans les *Mém. de l'Acad. de Berlin*, 1748-1753).

— Sur le mouvement d'une corde qui, au commencement, n'a été ébranlée que dans une partie (*ibid.*, 1765).

BERNOUILLI (Jacques). Essai théorique sur les vibrations des plaques élastiques rectangulaires et libres (dans les *Mém. de l'Acad. de Pétersbourg*, 1787).

PERROLLE (...). Sur les vibrations totales des corps sonores (dans le *Journ. de Physique*, 1789, t. XXXVII).

OSTED (J.-C.). Lettre au professeur Pictet sur les vibrations sonores (dans la *Bibl. Britan.*, t. XXX. Genève, 1805, p. 364, 372).

POISSON (Simon-Denis). Traité sur le mouvement des fluides élastiques dans les tuyaux cylindriques et sur la théorie des instruments à vent (dans les *Mém. de l'Acad. roy. des sc. de Paris*, 1817).

GERMAIN (mademoiselle Sophie). Recherches sur la théorie des surfaces élastiques. Paris, madame Courcier, 1821, in-4 de 96 pages avec une planche.

— Remarques sur les bornes et l'étendue de la question des surfaces élastiques. Paris, Bachelier, 1828, in-4.

POISSON (Simon-Denis). Sur la propagation du mouvement des

ondes sonores dans les fluides élastiques (dans les *Annales de chimie et de physique*, t. XXII, p. 250).

SAVART (Félix). Recherches sur les vibrations de l'air (*ibid.*, t. XXIV, septembre 1823, p. 56).

SAVART (Félix). Mémoires sur les vibrations des corps solides, considérées en général (*ibid.*, t. XXV, janv. 1825, p. 24).

On peut lire aussi avec fruit sur ces matières les *Traités généraux de physique* de Haüy, de Libes, de Biot et autres.

CHAPITRE XIII.

DE L'ÉCHO.

HAUTEFEUILLE (l'abbé de). Dissertation sur la cause de l'écho, couronnée en 1718 par l'Académie des belles-lettres, sciences et arts de Bordeaux. Bordeaux, Brun, 1718, 48 p. in-12.

Un extrait de cet écrit a été imprimé à Paris, chez Varin, 1788, in-8.

— De la manière dont se forme l'écho (dans les *Mém. de Trévoux*, t. XXXV, p. 167, 171).

QUESNET (dom François). Observations sur un écho singulier près de Rouen (dans les *Mém. de l'Acad. roy. des sciences*, t. II, p. 140).

GALLOIS (Jean Le). Extrait d'un écrit composé par D. François Quesnet, touchant les effets extraordinaires d'un écho (*ibid.*, t. X, p. 187).

CHAPITRE XIV.

SUR LA SYMPATHIE DES SONS.

ROMIEU (...). Nouvelle découverte des sons harmoniques graves, dont la résonnance est très sensible dans les accords des instruments à vent (dans le recueil intitulé : *Assemblée publique de la Société royale de Montpellier*, 1751).

RAMEAU (Jean-Baptiste). Lettres aux philosophes, sur la résonnance des corps sonores (dans les *Mém. de Trévoux*, 1762, p. 465).

Observations sur les principes d'où M. Rameau fait descendre les deux accords parfaits, l'un majeur, l'autre mineur (dans le *Journal des savants*, août 1769, p. 112, 139).

TESTA (Dominique). De la résonnance des corps sonores (dans le *Recueil de pièces intéressantes* concernant les antiquités, les beaux-arts, etc. Paris, 1788, t. III, p. 167, traduit de l'italien).

CHAPITRE XV.

DE LA DÉTERMINATION D'UN SON FIXE.

DODART (Denis). Sur la détermination d'un son fixe (dans l'*Histoire de l'Académie royale des sciences*, 1700, p. 131-140).

LA SALETTE (P. Joubert de). De la fixité et de l'invariabilité des sons musicaux, et de quelques recherches à faire sur ce sujet dans les écrivains orientaux. Paris, Dondey-Dupré, 1824, in-8.

CHAPITRE XVI.

DES PHÉNOMÈNES ACOUSTIQUES ET DE LA CONSTRUCTION DES SALLES D'OPÉRA.

HAUTEFEUILLE (l'abbé de). Explications de l'effet des trompettes parlantes, où l'on voit quelle est leur proportion, leur figure, leur matière, leur sphère d'activité, les expériences qui ont été faites, et quelques trompettes de nouvelle invention. Paris, 1673, in-4; deuxième édition, 1674, in-4.

LA HIRE (Philippe de). Explications des différents sons de la corde tendue sur la trompette marine (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, t. IX, p. 500, et *Mémoires de mathématiques*, 1694).

HAUTEFEUILLE (l'abbé de). Problème d'acoustique curieux et intéressant. Paris, Varin, 1788, in-8.

CHAUMONT (le chevalier de). Véritable construction d'un théâtre de l'Opéra à l'usage de la France. Paris, 1766, in-12.

— Vues sur la construction intérieure d'un théâtre d'Opéra, suivant les principes des Italiens. Paris, 1766, in-12.

NOVERRE (Jean-George). Observations sur la construction d'une nouvelle salle d'Opéra. Paris, 1781, in-8.

PATTE. Essai sur l'architecture théâtrale, ou de l'Ordonnance la plus avantageuse à une salle de spectacle, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique. Paris, Moutard, 1782, in-8.

CHAPITRE XVII.

DE L'OUÏE ET DE LA VOIX HUMAINE.

I. De l'ouïe.

HAUTEFEUILLE (l'abbé de). Lettre à M. Bourdelot, premier médecin de madame la duchesse de Bourgogne, sur les moyens de perfectionner l'ouïe. Paris, 1702, in-4.

VICQ D'AZYR (Félix). De la structure de l'organe de l'ouïe des oiseaux, comparé avec celui de l'homme, des quadrupèdes, des reptiles et des poissons (dans les *Mémoires de l'Académie des sciences*, 1778. Hist. 5. Mém. 381).

SAVART (Félix). Recherches sur les usages de la membrane du tympan et de l'oreille externe, lues à l'Académie royale des sciences de Paris, le 29 avril 1822 (dans les *Annales de chimie et de physique*, t. XXVI, mai 1824, p. 5).

— Note sur la sensibilité de l'organe de l'ouïe (dans la *Revue musicale*, t. X, p. 356).

Voy. aussi le *Mémoire d'acoustique*, du même auteur, dans le *Bulletin des sciences de la Société philomatique*, 1822, p. 90, où il traite de l'organe de l'ouïe.

On peut aussi lire avec fruit sur cette matière les *Traités de physiologie*, de Magendie, d'Adelon, et des autres physiologistes français.

II. De la voix humaine.

DODART (Denis). 1° Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et de ses différents tons (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1700, p. 238); 2° Note sur le mémoire précédent (*ibid.*, p. 268-287); 3° Supplément au mémoire sur la voix et sur ses tons (*ibid.*, 1706, p. 136); 4° Suite de la première partie du Supplément au mémoire sur la voix et sur ses tons. *Quatrième addition*. De la différence des tons de la parole et de la voix du chant, par rapport au récitatif, et, par occasion, des expressions de la musique antique et de la musique moderne (*ibid.*, p. 388); 5° Supplément au mémoire sur la voix et sur les tons. Seconde partie. (Mém. de 1707, p. 66).

FERREIN (...). De la formation de la voix de l'homme (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1741, p. 409).

BERTIN (M.), médecin. Lettre à M. D... sur le nouveau système de la voix (celui de Ferrein), La Haye) 1745, in-12.

MONTAGNAT (...), médecin, élève de Ferrein. Lettre à M, l'abbé D. F. (Desfontaines), ou Réponse à la critique que fait M. Burlon (dans ses Jugements sur quelques écrits nouveaux) du sentiment de M. Ferrein sur la formation de la voix humaine. Paris, David, 1745, in-12.

— Éclaircissement en forme de lettre à M. Bertin sur la découverte que M. Ferrein a faite du mécanisme de la voix de l'homme, ou Réfutation d'une brochure qui a pour titre : *Lettre sur le nouveau système de la voix*. Paris, David, 1746, in-12.

— Lettre à M. Bertin, médecin, au sujet d'un nouveau genre de vaisseaux découverts dans le corps humain, ou Réponse à la digression que fait l'auteur anonyme de la *Lettre sur le nouveau système de la voix*, etc. Paris, David, 1746, in-12.

Cet écrit est étranger à la théorie de la voix, mais il est précédé d'un avant-propos de 12 pages où se trouve l'exposé des discussions relatives à la doctrine de Ferrein sur cet organe.

BERTIN (...). Lettre sur le nouveau système de la voix et sur les artères lymphatiques. Sans nom de lieu, 1748, in-12.

La première de ces lettres, publiée pour la première fois, est adressée à M. Guns, professeur d'anatomie à Leipsick ; la seconde est la lettre à M. D..., déjà imprimée en 1745, mais avec beaucoup de notes nouvelles ; la troisième n'a aucun rapport à la théorie de la voix.

MOREL (...). Nouvelle théorie physique de la voix. Montpellier, 1746, in-12.

VICQ-D'AZYR (Félix). Mémoires sur la voix ; de la structure des organes qui servent à la formation de la voix, considérés dans l'homme et dans les différentes classes d'animaux et comparés entre eux (dans les *Mémoires de l'Académie des sciences*, 1779. Hist. p. 5. Mém. p. 178).

MOJON (Benoît). Mémoire sur les effets de la castration dans le corps humain. Montpellier, Tournel, an XII (1804), in-8.

DUTROCHET (Henri-Joachim). Mémoire sur une nouvelle théorie de la voix, avec l'exposé de divers systèmes qui ont paru jusqu'à ce jour sur cet objet. Paris, Didot, 1806, in-4.

DESPINEY (Félix). Mélanges physiologiques. Lyon, 1822, in-8, de 80 pages.

Le premier morceau de ce recueil contient des *Recherches sur la voix* et une théorie de cet organe en 38 pag. Il est suivi de *Considérations générales sur la voix*, et de deux articles, l'un sur l'*Art du ventriloque*, l'autre sur nos instruments comparés au larynx.

SAVART (Félix). Mémoire sur la voix humaine (dans le *Journal de physiologie expérimentale*, 1825, n. 4).

GERDY (le doct.). Note sur les mouvements de la langue et quelques mouvements du pharynx (dans le *Bulletin universel des sciences*, publié sous la direction de M. de Férussac, janvier 1830, sect. III).

MALGAIGNE (J.-F.), de Charmes, docteur en médecine, chirurgien à l'hôpital militaire d'instruction du Val-de-Grâce.

Nouvelle théorie de la voix humaine, mémoire couronné par la Société d'émulation médicale. Paris, Béchet jeune, 1831, in-8 de 69 pages.

Ce mémoire est extrait des *Archives générales de médecine*.

BENNATI (le doct. François). Recherches sur le mécanisme de la voix humaine, ouvrage qui a obtenu un prix à la Société des sciences physiques et chimiques de Paris, précédé du rapport de MM. G. Cuvier, de Prony et Savart à l'Académie des sciences. Paris, Baillière, 1832, in-8 de 160 pages, avec une planche.

— Recherches sur les maladies qui affectent les organes de la voix humaine, lues à l'Académie royale des sciences, et couronnées par la Société des sciences physiques et chimiques de Paris. Paris, Baillière, 1832, in-8 de 152 pages, avec 2 planches.

Les deux ouvrages de M. Bennati, qui sont d'une importance considérable, à cause de la nouveauté des faits qui y sont consignés, ont été réunis dans une nouvelle édition, sous le titre suivant : *Études physiologiques et pathologiques, sur les organes de la voix humaine, ouvrage auquel l'Académie royale des sciences a décerné un des prix de médecine fondés par M. de Monthyon*. Paris. Baillière, 1833, 1 vol. in-8.

On doit aussi consulter sur cette matière les *Traités de physiologie* de Magendie, d'Adelon, et d'autres savants médecins.

III. Des maladies de l'ouïe et de la voix.

ITARD (J.-E.-M.-C.). Traité des maladies de l'oreille et de l'audition. Paris, 1821, 2 vol. in-8, avec des planches.

TISSOT (Simon-André). Essai sur la mue de la voix (dans la collection complète de ses œuvres).

COLOMBAT (de l'Isère). Traité médico-chirurgical des maladies des organes de la voix. Paris, 1834, 1 vol. in-8. *Voyez* plus haut *Bennati*.

CHAPITRE XVIII.

I. APPLICATION DES MATHÉMATIQUES A LA MUSIQUE.

DESCARTES (René). Abrégé de la musique, avec les éclaircissements nécessaires (traduit du latin par le P. Poisson). Paris, in-4.

M. Cousin a placé la traduction du traité de musique de Descartes dans le t. V de ses œuvres complètes (p. 445-503).

SAUVEUR (Joseph). 1° Système général des intervalles des sons, et son application à tous les systèmes et à tous les instruments de musique (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1701, p. 297-364); 2° Application des sons harmoniques à la composition des jeux d'orgue (*ibid.*, 1702, p. 308); 3° Méthode générale pour former les systèmes tempérés de musique, et du choix de celui qu'on doit suivre (*ibid.*, 1707, p. 203); 4° Table générale des systèmes tempérés de musique (*ibid.*, 1711, p. 309); 5° Rapport des sons des cordes d'instruments de musique aux flèches des cordes, et nouvelle détermination des sons fixes (*ibid.*, 1713, p. 324).

EULER (Léonard). Conjectures sur la raison de quelques dissonances généralement reçues dans la musique (dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1764).

— Des véritables caractères de la musique moderne (*ibid.*).

— Lettres à une princesse d'Allemagne sur divers sujets de physique et de philosophie. Pétersbourg, 1768-73, 3 vol. in-8, réimprimés plusieurs fois.

Les lettres 3 à 8, 134, 136 et 137, traitent de divers objets relatifs à la musique.

GALLIMARD (...). Arithmétique des musiciens, ou Essai qui a pour objet diverses espèces de calcul des intervalles, le développement de plusieurs systèmes des sons de la musique, etc. Paris, 1754, in-8.

MONTU (A.). Numération harmonique, ou Échelle d'arithmétique pour servir à l'explication des lois de l'harmonie. Paris, 1802, in-4.

DELEZENNE (...). Mémoires sur les valeurs numériques des notes de la gamme. Lille, 1827, in-8.

MONTVALLON (M. de). Nouveau système de musique sur les intervalles des tons et sur la proportion des accords, où l'on examine les systèmes proposés par divers auteurs (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1742, p. 119).

PRONY (Gaspard-François-Marie RICHE, baron de). Instruction élémentaire sur les moyens de calculer les intervalles musicaux,

avec de grandes tables des logarithmes harmoniques. Paris, 1832, in-4.

WIESE (Chrétien-Louis-Gustave, baron de). Discours analytique sur la cohérence imperturbable de l'unité du principe des trois premières parties intégrantes de la théorie musicale. Dresde, 1794, in-4.

SUREMAIN DE MISSERY (Antoine). Théorie acoustico-musicale, ou de la Doctrine des sons rapportés aux principes de leur combinaison, ouvrage analytique et philosophique. Paris, Didot aîné, 1793, 1 vol. in-8.

RAYMOND (G.-M.). Détermination des bases physico-mathématiques de l'art musical, ou Essai sur l'application des nouvelles découvertes de l'acoustique à l'art musical, etc. Paris, 1813, in-8.

MOREL (Alexandre-Jean). Principe acoustique, nouveau et universel de la théorie musicale, ou musique expliquée. Paris, 1816, in-8.

BLEIN (le baron). Principes de mélodie et d'harmonie, déduits de la théorie des vibrations. Paris, Bachelier, 1832, in-8.

TROUPENAS (Eugène). Essai sur la théorie de la musique déduite du principe métaphysique sur lequel se fonde la réalité de cette science. Paris, 1831, in-12 de 16 pages.

Cet écrit a pour but la réfutation du précédent.

BROSSARD (M.). Théorie des sons musicaux. Paris, Bachelier, 1847, in-4 de 265 pages. Cet ouvrage est un résumé du livre de M. Suremain de Missery, intitulé *Théorie analytique des sons*, et encore inédit.

II. DU TEMPÉRAMENT ET DE L'ACCORD DES INSTRUMENTS A CLAVIER.

LAMBERT (Jean-Henri). Remarques sur le tempérament en musique (dans les *Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1774).

DENIS (Jean). Traité de l'accord de l'épinette, avec la comparaison de son clavier à la musique vocale. Paris, Robert Ballard, 1650, in-4.

LOUET (Alexandre). Instructions théoriques et pratiques sur l'accord du piano-forté, etc. Paris, 1798, in-8 de 63 pages.

LA SALETTE (P. Joubert de). Lettre sur une nouvelle manière d'accorder les forté-pianos, ou plus généralement les instruments à clavier. Paris, 1808, in-8.

BLANCHET (A.-F.-N.). Méthode abrégée pour accorder le forté-piano. Paris, Brianchon, in-8.

STEUP (H.-C.). Méthode pour accorder le forté-piano. Amsterdam, 1811, in-8.

TOURNATORIS (P.). L'art musical relatif à l'accord du piano, poëme. Paris (sans date), in-8.

GIORGIO DI ROMA (...) Manuel de l'accordeur. Paris, Roret, 1834, 1 vol. in-18.

MONTAL (Charles), facteur de pianos. Abrégé de l'art d'accorder soi-même son piano. Paris, Duverger, 1834, 1 vol. in-18.

— L'Art d'accorder soi-même son piano, d'après une méthode sûre, simple et facile, déduite des principes exacts de l'acoustique et de l'harmonie, etc. Paris, E. Duverger, 1836, 1 vol. in-8, avec des planches.

Très bon ouvrage dont il a été fait une deuxième édition à Paris, en 1838; 1 vol. in-8.

CHAPITRE XIX.

DE LA CONSTRUCTION DES INSTRUMENTS.

CARRÉ (Louis). 1° Traité mathématique des cordes par rapport aux instruments de musique (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1706, p. 124); 2° De la proportion que doivent avoir les cylindres pour former par leurs sons les accords de la musique (*ibid.*, 1709, p. 47).

MAUPERTUIS (S. Baptiste Drovet de). Sur la forme des instruments de musique (*ibid.*, 1724, p. 215-226).

CANAULE (le chevalier de). Quelques idées sur la perce des instruments à vent. Montpellier, 1840, in-8, de 42 pages.

LAMBERT (Jean-Henri). Sur les tons de flûtes (dans les *Nouveaux Mémoires de l'Académie de Berlin*, 1775).

ALMENRAEDER (Charles). Traité sur le perfectionnement du basson, avec deux tableaux. Mayence, Schott, 1824, in-fol. (en allemand et en français).

SIBIRE (l'abbé). *La Chélonomie*, ou *le Parfait luthier*. Paris, 1806, in-12 de 288 pages.

Lupot, luthier de Paris, a fourni les matériaux de cet ouvrage.

SAVART (Félix). Mémoire sur la construction des instruments à cordes et à archet, etc., Paris, Déterville, 1819, in-8.

L'art du luthier (dans l'*Encyclopédie méthodique*, avec des planch.).

MANGIN (J.-C.). Manuel du luthier, contenant : 1° la construction intérieure et extérieure des instruments à archet, tels que violons, altos, basses et contrebasses; 2° la construction de la gui-

tare; 3° la confection de l'archet. Paris, Roret, 1834, in-18 de 224 pages.

DESMARAIS (Cyprien). Archéologie du violon. Paris, 1836, in-8 de 20 pages.

BAUD (...) Observations sur les cordes des instruments de musique, tant de boyau que de soie. Versailles, 1803, in-8.

FÉTIS (François-Joseph). Sur la construction des violons, altos et basses (dans la *Revue musicale*, t. II, p. 25).

CAUS (Salomon de). Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines. Francfort, 1615, in-fol.

Le troisième livre traite spécialement de la construction de l'orgue.

BERNOUILLI (Daniel). Recherches physiques, mécaniques et analytiques sur le son, et sur les tons des tuyaux d'orgue différemment construits (dans les *Mémoires de l'Académie royale des sciences*, 1762, p. 431-485, avec deux planches).

BEDOS DE CELLES (D. François). L'art du facteur d'orgues. Paris, 1766-1778, 4 parties grand in-fol.

Ouvrage très important, et le plus considérable qui existe sur ce sujet.

Rapport de l'Institut impérial de France et du Conservatoire impérial de musique et de déclamation, sur l'orgue expressif inventé par M. Grenié, amateur. Paris, Porthmann, 1812, in-4 de 12 pages.

GRENIÉ (...). Réponse à un article inséré au feuilleton du *Journal des Débats* du 16 septembre dernier (1829), sur les petites et grandes orgues expressives de Grenié. Paris, sans date (1829), in-8 de 16 pages.

FÉTIS (François-Joseph). Sur l'orgue expressif perfectionné par Érard (dans la *Revue musicale*, t. II, p. 128-135; t. VI, p. 104, 129).

WEBER (W.). Du système de compensation dans les tuyaux d'orgue (dans la *Revue musicale*, t. VII, p. 353).

ROUSSIER (l'abbé). Mémoire sur la nouvelle harpe de Cousineau. Paris, Lamy, 1782, in-12.

NADERMAN (Henri). Observation de MM. Nadermann frères sur la harpe à double mouvement, en réponse à M. de Prony, membre de l'Académie des sciences. Paris, veuve Naderman, 1815, in-4 de 4 feuilles, avec 9 planches.

FÉTIS (Franç.-Joseph). Sur la harpe et particulièrement sur celle d'Érard à double mouvement (dans la *Revue musicale*, t. II, p. 337-349).

NADERMAN (Henri). Réfutation de ce qui a été dit en faveur des différents mécanismes de la harpe à double mouvement, ou Lettre à M. Fétis. Paris, janvier 1828, in-8.

FÉTIS (Franç.-Jos.). Lettre à M. Henri Naderman, au sujet de sa réfutation d'un article de la *Revue musicale* sur la harpe à double mouvement (dans la *Revue musicale*, t. III, p. 1).

NADERMAN (Henri). Supplément à ce qui a été dit en faveur des différents mécanismes de la harpe à double mouvement. Paris, avril 1828, in-8 de 32 pages.

FÉTIS (Franc.-Jos.). Mon dernier mot sur la harpe à double mouvement (dans la *Revue musicale*, t. III, p. 265).

Description du *clavi-harpe* inventé par M. Dietz père. Paris, Dietz fils, 1821. 19 p. in-8, avec une planche.

ROUSSELIÈRE (J.-B.-C. de la). Traité des languettes impériales pour la perfection du clavecin. Paris, 1679, in-8.

FÉTIS (Franç-Jos.). Sur les perfectionnements importants qui ont été faits depuis peu d'années dans la fabrication des pianos (dans la *Revue musicale*, t. I, p. 32).

— Sur les pianos de MM Pfeiffer, Roller, Pleyel, Dietz, Klepfer, etc., etc. (*Ibid.*, t. II, p. 82-97).

— Sur le *polyplectron*, instrument nouveau, inventé par M. Dietz (*ibid.*, t. III, p. 593).

LABORDE (le P. de). Le Clavecin électrique, avec une nouvelle théorie du mécanisme et des phénomènes de l'électricité. Paris, 1761, in-12.

FRANCŒUR (Louis-Benjamin). Rapports faits à la Société pour l'encouragement de l'industrie nationale, sur divers instruments de musique. Paris (sans date), in-8.

ANDERS (G.-E.). Description des instruments mis à l'exposition de l'industrie nationale, à Paris (dans la *Gazette musicale de Paris*, année 1834, 1839, 1844).

CHAPITRE XX.

DU CHRONOMÈTRE ET DES DIVERS INSTRUMENTS PROPRES A MESURER LE TEMPS EN MUSIQUE.

D'ONSEMBRAY (M.). Description et usage d'un métromètre, ou machine pour battre la mesure et les temps des airs. Paris (sans date), 1724, in-4.

DAVAUX (...). Lettre sur un instrument ou pendule nouveau qui a pour but de déterminer, avec la plus grande exactitude, les différents degrés de vitesse ou de lenteur des temps dans une pièce de musique, depuis le *prestissimo* jusqu'au *largo* (dans le *Journal encyclopédique*, juin 1784, p. 534).

THIÉMÉ (Frédéric). Nouvelle théorie sur les différents mouvements des airs, fondée sur la pratique de la musique moderne, avec le projet d'un nouveau chronomètre, etc. Rouen et Paris, 1801, in-8 de 70 pages.

DESPRÉAUX (Jean-Étienne). Nouveau chronomètre musical établi sur des bases astronomiques, Paris, 1812, in-12.

Notice sur le métronome de J. Maelzel. Paris, Ballard, sans date, in-8.

FÉTIS (Franç.-Jos.). Sur le métronome de Maelzel, avec l'histoire du chronomètre (dans la *Revue musicale*, t. II, p. 361).

Notice sur le métronome perfectionné de Bienaimé. Paris, sans date, une feuille in-8.

Sur le métronome perfectionné de Bienaimé (dans la *Revue musicale*, t. II, p. 534).

CHAPITRE XXI.

ART DE NOTER LES CYLINDRES D'ORGUES ET DE SERINETTES.

ENGRAMELLE (le P. Marie-Dominique-Joseph). La tonotechnie, ou l'Art de noter les cylindres. Paris, 1775, 1 vol. in-8.

DEUXIÈME PARTIE.

Doctrine de la science et de l'art.

CHAPITRE XXII.

TRAITÉS GÉNÉRAUX DE MUSIQUE.

CAUS (Salomon de). Institution harmonique, divisée en deux parties. Francfort, 1615, in-fol.

DE SERMES (le P. Marin Mersenne). Traité de l'harmonie universelle. Paris, G. Baudry, 1627, in-8.

MERSENNE (le P. Marin). Traité de l'harmonie universelle, divisé en deux parties. Paris, Cramoisy, 1636, 1 vol. grand in-folio.

PARRAN (le P. Antoine). Traité de la musique théorique et pratique contenant les préceptes de la composition. Paris, P. Ballard, 1639, 1 vol. in-4.

— Le même ouvrage, 2e édition. Paris, Robert Ballard, 1646, 1 vol. in-4.

COUSU (Antoine). La musique universelle contenant toute la pratique et toute la théorie. Paris (sans date), 1643, in-fol.

Ouvrage important dont l'impression n'a pas été achevée.

LA VOYE MIGNOT (de). Traité de musique, revu et augmenté de nouveau d'une quatrième partie, laquelle (outre tous les exemples des principales règles pratiquées par les plus fameux auteurs) contient de plus la manière de composer à deux, à trois, à quatre et à cinq parties, etc. Paris. Robert Ballard, 1666, in-4.

RAMEAU (Jean-Baptiste). Code de musique pratique, ou Méthode pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix et l'oreille, pour la position de la main avec une mécanique des doigts sur le clavecin et l'orgue, pour l'accompagnement sur tous les instruments qui en sont susceptibles, et pour le prélude; avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore. Paris, de l'imprimerie royale, 1760, in-4 de 237 pages, avec des planches.

BORGHÈSE (Antoine D. R.). L'Art musical ramené à ses vrais principes, ou Lettres à Julie, traduites de l'italien par l'auteur. Paris, Hardouin, 1786, in-8.

CHRÉTIEN (Charles-Antoine). La musique étudiée comme science naturelle, certaine et comme art, ou grammaire et dictionnaire musical. Paris, Michaud, 1811, in-8.

ÉMY-DE-L'YLETTE (A.-F.). Théorie musicale, contenant la démonstration méthodique de la musique, à partir des premiers éléments de cet art, jusques et compris la science de l'harmonie. Paris, 1810. in-4.

BOUTMY (Laurent). Principes généraux de musique, comprenant la mélodie, l'unisson et l'harmonie, suivis de la théorie démonstrative de l'octave et de son harmonie. Bruxelles, 1823, in-fol. oblong.

FÉTIS (François-Joseph). La musique mise à la portée de tout le monde; exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié. Paris, 1830, 1 vol. in-8.

— Le même ouvrage, deuxième édition, augmentée de plusieurs chapitres, et suivie d'un dictionnaire des termes de musique et d'une bibliographie française de la musique. Paris, Paulin et E. Duverger, 1834, 1 vol. grand in-18.

Deux contrefaçons de cet ouvrage ont été faites, la première à Liége, chez Collardin, en 1830, 1 vol. in-12, la deuxième à Bruxelles. chez Hauman, en 1839, 1 vol. in-18.

MOMIGNY (J.-Jérôme de). Cours général de musique, de piano, d'harmonie et de composition, depuis A jusqu'à Z, pour les

élèves, quelle que soit leur infériorité, et pour tous les musiciens du monde, quelle que soit leur supériorité réelle; divisé en douze parties théoriques et pratiques. Paris, 1834, in-4.

DANIEL (Salvador). Grammaire philharmonique, ou Cours complet contenant la pratique et la théorie. Bourges, 1836, in-4 de 142 pages.

CHORON (Alexandre-Étienne), et LAFAGE (Juste-Adrien de). Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale. Paris, Roret, 1836-1838, 3 parties en 6 vo-in-18 et 2 volumes de planches, in-8, oblong.

Compilation de divers ouvrages italiens, allemands et français sur toutes les parties de la musique.

KASTNER (Georges). Grammaire musicale comprenant tous les principes élémentaires de musique, la mélodie, le rhythme, l'harmonie moderne et un aperçu succinct des voix et des instruments. Paris, H. Lemoine, 1838, grand in-8.

CHAPITRE XXIII.

TONALITÉ ANCIENNE.

MAILLARD (Pierre). Les tons ou discours sur les modes de la musique et les tons de l'église, et la distinction entre eux. Tournay, 1640, 1 vol. in-4.

SACHÉ (E.). Traité des tons de l'église, selon l'usage romain. Lisieux, R. Le Boullenger, 1676, in-8.

CHAPITRE XXIV.

TRAITÉS DU PLAIN-CHANT.

COCQUEREL (le Père). Méthode universelle pour apprendre le plain-chant sans maître. Deuxième édition. Paris, J. de la Caille, 1647, in-8.

Instruction ou Méthode facile pour apprendre le plain-chant, composée par un chanoine régulier de la congrégation de France. Paris, Robert Ballard, 1654, 1 vol. in-4.

PASCHAL (le R. P.), capucin. Briefve instruction pour apprendre le plain-chant. Paris, J. de la Caille, 1658, in-8.

MILLET (Jean). Directoire du chant grégorien, ouvrage utile à tous ceux qui sont obligés au chœur. Lyon, 1666, 1 vol. in-4.

JUMILLAC (le P. Pierre-Benoît de). La science et la pratique du plain-chant, où tout ce qui appartient à la pratique est établi par les principes de la science, et confirmé par le témoignage des anciens philosophes, des Pères de l'Eglise, et des plus illustres musiciens, etc., par un religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur. Paris, 1672, 1 vol. in-4.

Excellent livre sur cette matière.

FORNAS (Messire Philippe) L'art du plain-chant. Lyon, Michel Mayer, 1673, 1 vol. in-4.

Trois méthodes faciles pour apprendre le plain-chant en peu de temps, avec les divers tons ou intonations. Lyon (sans date). Ayné frères, in-12 obl.

Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant, par un maître célèbre de Paris. Paris, 1679, in-8 obl. (c'est la deuxième édition).

Nouvelle méthode très seûre et très facile pour apprendre parfaitement le plain-chant. Deuxième édition. Paris, G. Desprez. 1683, in-8 obl.

Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant dans sa perfection, et un traité des huit tons de l'Église, par un ecclésiastique du diocèse de Rouen. Rouen, 1685, 1 vol. in-4.

NIVERS. Dissertation historique sur le chant grégorien. Paris 1688, 1 vol. in-8.

Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant, où sont contenus les offices particuliers à l'usage des religieux et religieuses de l'ordre de Saint-François. Paris, Ballard, 1691, in-8.

NIVERS. Méthode certaine pour apprendre le plain-chant de l'office. Paris, Christ. Ballard, 1699, in-8.

LEBEUF (l'abbé Jean). Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique. Paris, Hérissant, 1741, 1 vol. in-8.

CARRÉ (Remy). Le maître des novices dans l'art de chanter, ou Règles générales pour apprendre le plain-chant. Paris, Le Breton, 1744, in-4.

FEILLÉE (de la). Méthode nouvelle pour apprendre les règles du plain-chant et de la psalmodie, avec des messes et autres ouvrages en plain-chant figuré et musical (première édition du même ouvrage). Poitiers, J. Faulcon, 1748, in-12.

— Méthode nouvelle pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant et de la psalmodie (deuxième édition). Paris, J.-E. Hérissant, 1754, in-12.

— Méthode pour apprendre parfaitement les règles du plain-chant (nouvelle édition). Avignon, Berenguier, 1810, in-12. *Idem*, Avignon, 1815, in-8.

Traité critique du plain-chant. Paris, Le Mercier, 1749, in-12.

POISSON. Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien. Paris, Lottin, 1750, in-8.

L'art du plain-chant, ou Traité théorico-pratique sur la façon de le chanter, dans lequel on propose aux églises de province les règles et le goût reçus dans la capitale du royaume pour le chant des offices. Villefranche-de-Rouergue, Pierre Vedeilhié, 1755, 1 vol.

OUDOUX. Méthode nouvelle pour apprendre facilement le plain-chant. Paris, Lottin, 1772, in-12.

— Méthode nouvelle pour apprendre facilement le plain-chant, avec quelques exemples d'hymnes et de proses. Deuxième édition du livre précédent. Paris, Lottin, 1776, in-12.

IMBERT (M.), de Sens. Nouvelle méthode, ou Principes raisonnés du plain-chant dans sa perfection, tirés des éléments de musique, contenant aussi une méthode de serpent. Paris, 1780, 1 vol. in-12.

POISSON (...), curé de Bocherville. Nouvelle méthode pour apprendre le plain-chant. Rouen, 1789, 1 vol. in-8 de 223 pag.

ROZE (l'abbé Nicolas). Méthode de plain-chant à l'usage de l'Église de France. Paris, sans date (1806), gr. in-4.

CHORON (Alexandre). Méthode élémentaire de musique et de plain-chant. Paris, Courcier (sans date), in-8.

— Méthode de plain-chant, autrement appelé chant ecclésiastique ou chant grégorien. Paris, Colas. 1818, 1 vol. in-4.

BENOIT (P.). Manuel de chant, ou Le plain-chant enseigné par principes et mis en rapport avec la musique. Dijon, 1830, in-12 de 184 pages.

MINÉ (Jacques-Claude-Adolphe). Manuel du plain-chant ecclésiastique romain et français, à l'usage des séminaires, des communautés religieuses et de toutes les églises catholiques. Paris, Roret (sans date), 1835, in-12.

MATHIEU. Nouvelle méthode de plain-chant à l'usage de toutes les églises de France. Paris, J. Augé, 1838, 1 vol. in-12.

GOMANT (...), curé de Pervenchères. Manuel du chantre, contenant, 1° une nouvelle méthode de plain-chant; 2° les éléments comparés de la musique et du plain-chant musical; 3° un ample recueil de pièces diverses, etc. Paris, Langlois et Leclerc, 1837. in-12.

Il y a eu une deuxième édition de cet ouvrage, en 1839.

FÉTIS (François-Joseph). Méthode élémentaire de plain-chant. à l'usage des séminaires, des chantres et des organistes. Paris. veuve Canaux, 1843, 1 vol. gr. in-8.

JANSSENS (N.-A.), prêtre. Les vrais principes du chant grégorien. Malines, Hanicq, 1845, 1 vol. in-8.

FELTZ (Louis). Pratique du plain-chant, ou Manuel du jeune chantre. Langres, Dejussieu, 1846, 1 vol. in-12.

MANTIN (C.). Traité de psalmodie, ou exposé des règles qui la concernent. Orléans, J.-B. Niel, 1846, 1 vol. gr. in-8.

DOLÉ (l'abbé F.-C.). Essai théorique, pratique et historique sur le plain-chant. Paris, J. Lecoffre, 1847, 1 vol. in-8.

CHAPITRE XXV.

TRAITÉS DE MUSIQUE.

(*Anciens systèmes de notation et de tonalité.*)

BOURGEOIS (Louis). Le droit chemin de musique, avec la manière de chanter les Psaumes par usage ou ruse, comme on cognoistra au 34e de nouveau mis en chant. Lyon et Genève, 1550, in-8.

LEGENDRE (Jean). Briefve introduction en la musique, tant en plain-chant que choses faictes. Paris, 1554, in-8.

GUILLIAUD (Maximilien). Rudimens de musique pratique réduits en deux briefs traitez, le premier contenant les figures de la plaine, l'autre de la figurée. Paris, N. Du Chemin, 1554, in-4.

MENEHOU (Michel de). Instruction familière en laquelle sont contenues les difficultés de la musique, avec le nombre des concordances et des accords, ensemble la manière d'en user. Paris, N. Du Chemin, 1555, in-4 obl.

MARTIN (Claude). Instruction musicale non moins brève que facile, extraite de la première partie des éléments de musique pratique de Claude Martin et par lui-même abrégée (l'ouvrage original est en latin). Paris, Nicolas Du Chemin, 1556, in-4.

BERNARD (Emery). Méthode courte et facile pour apprendre à chanter. Orléans, 1561, in-8.

Instruction pour comprendre en bref les préceptes et fondements de la musique. Paris, R. Ballard, 1666 in-4 obl.

JULIEN (Pierre). Le vrai chemin pour apprendre à chanter toute sorte de musique. Paris, 1570, in-8.

YSSANDON (Jean). Traité de la musique pratique, divisé en deux parties, contenant en bref les règles et préceptes d'icelle. Paris, Adrian-Le-Roy, 1582, in-folio.

BLOCKLAND (Corneille de Montfort, dit de). Instruction méthodique pour apprendre la musique pratique, revue et corrigée. Lyon, Jean de Tournes, 1589, in-8.

— Instruction fort facile pour apprendre la musique pratique sans aucune gamme ou la main jusqu'aujourd'hui tant accoutumée de plusieurs. Lyon, 1573, in-12.

CHAPITRE XXVI.

TRAITÉS ÉLÉMENTAIRES DE MUSIQUE MODERNE.

Méthode facile pour apprendre à chanter la musique. Paris, Ballard, 1666, in-8 obl.

ROUSSEAU (Jean). Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique. Première édition. Paris, Ballard, 1678, in-8. Quatrième édition. Paris, 1696, in-8 oblong.

— Le même ouvrage, cinquième édition. Amsterdam (sans date), in-8.

BERTHET. Leçons de musique, ou Exposition des faits les plus nécessaires pour apprendre à chanter sa partie à livre ouvert. Deuxième édition. Paris, Ballard, 1695, in-8.

L'AFFILARD (Michel). Principes très faciles pour bien apprendre la musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le chant jusqu'au point de chanter toutes sortes d'airs proprement, et à livre ouvert. Deuxième édition, revue, corrigée et augmentée. Paris, Christophe Ballard, 1697, in-8 obl.

La première édition est de 1691, la cinquième de 1705, la sixième de 1710, la septième de 1717, chez le même imprimeur, et dans la même année il en a paru une autre à Amsterdam, chez Roger.

Eléments de musique propres à faciliter aux enfants la connaissance des notes et des tons. Nouvelle édition. Paris, 1698, in-12.

LOULIÉ. Nouveau système de musique, ou nouvelle division du monochorde, avec la description et l'usage du sonomètre. Paris, Ballard, 1698, in-8. Un autre ouvrage du même auteur sur le même sujet avait paru précédemment sous ce titre : Eléments ou Principes de musique, mis dans un nouvel ordre, très clair, très facile et très court. Paris, Christ. Ballard, 1696. 1 vol. in-8, Amsterdam, Roger, 1698, in-12.

FRÈRE (Alexandre). Transpositions de musique réduites au naturel par le secours de la modulation, avec une pratique des transpositions irrégulièrement écrites, et la manière d'en surmonter les difficultés. Paris, Ballard, 1706, in-8.

L'art de transposer toute sorte de musique sans être obligé de connaître le ton ou le mode. Paris, Le Mesle, 1711, in-12.

DUPONT. Principes de musique par demandes et par réponses. Paris, Ballard, 1713, in-12. Deuxième édition, gravée. Paris, 1740, in-4.

SAURIN (D...). La musique théorique et pratique dans son ordre naturel. Paris, Ballard, 1722, in-4.

VAGUÉ (...). L'art d'apprendre la musique exposé d'une manière nouvelle et intelligible, par une suite de leçons qui se servent successivement de préparation. Paris. Ribon, 1733, in-folio.

MONTECLAIR. Principes de musique divisés en quatre parties. Paris, veuve Boivin, 1736, in-4. La première édition a paru en 1709, in-4.

LA CHAPELLE (M. de). Les vrais principes de la musique exposés par gradations de leçons. Paris, veuve Boivin, 1736, in-4.

— Suite des vrais principes de la musique, par le sieur de La Chapelle. Paris, veuve Boivin, 1739, in-4.

VION (....), prêtre. La musique pratique et théorique réduite à ses principes naturels, ou Nouvelle méthode pour apprendre facilement et en peu de temps l'art de la musique, etc. Paris, J.-B.-Christophe Ballard, 1744, in-4 de 71 pages.

C'est une deuxième édition.

DUMAS (Antoine-Joseph). L'art de la musique enseigné et pratiqué par la nouvelle méthode du bureau typographique, établi sur une seule clef, sur un seul ton et sur un seul signe de mesure. Paris, 1753. 1 vol. in-4 obl.

Un abrégé de cet ouvrage a paru sous ce titre :

— L'art de la musique enseigné et pratiqué sans transposer, joint à une introduction à la connaissance des clefs pour la démonstration des voix relatives. Paris (sans date), 1758, in-4 obl.

La méthode de Dumas, en ce qui concerne l'unité de clefs, a beaucoup d'analogie avec les principes qui servent de base à la méthode plus moderne du méloplaste.

CHOQUEL. La musique rendue sensible par la méchanique. Paris, Ballard, 1759, in-8.

— La musique rendue sensible par la méchanique, ou Nouveau système pour apprendre facilement la musique soi-même. Nouvelle édition Paris, Christophe Ballard, 1762, 1 vol. in-8.

DUVAL (l'abbé). Principes de musique pratique par demandes et par réponses. Paris, Cailleau, 1764, in-8.

LENAIN (....). Eléments de musique, ou Abrégé d'une théorie dans laquelle on peut apprendre avec facilité l'art de raisonner, et les principes de cette science, etc. Paris, Dessaint, 1766, in-12.

BEMETZRIEDER (...). Lettre à M. le baron de S***, concernant les dièses et les bémols. Paris, 1773, in-8.

BEMETZRIEDER. Réflexions sur les leçons de musique. Paris, 1778, in-8.

CORRETTE (Michel). Le parfait maître à chanter, ou Méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale, où tous les principes sont développés nettement et distinctement, etc. Paris, Corrette, 1782, in-folio.

MARCOU Éléments théoriques et pratiques de musique. Londres et Paris, 1782, 1 vol. in-12.

DESPREZ (..). Principes élémentaires de musique. Paris (sans date), in-8.

Éléments de musique rédigés par le citoyen M***. Nancy, Vincent, an XI (1803), in-8.

Méthode simple et facile pour apprendre rapidement la musique, par F. M. Paris, Michelet, 1803, in-12.

MARCOU (P.). Manuel du jeune musicien, ou Éléments théoriques et pratiques de musique. Nouvelle édition. Paris, 1804, in-12.

CHAVÈS (Jean). Rudiments de musique par demandes et par réponses. Paris, Olivier et Godefroi, 1805, 1 vol. in-4.

CŒDÈS (Madame). Lettre sur la musique, avec des exemples gravés. Paris, Bossange, 1806, 1 vol. in-8.

BISCH (Jean). Explication des principes élémentaires de la musique. Paris, Olivier, 1806, 1 vol. in-4.

PRIEUR-DE-LA-COMBLE (Eustache). Principes abrégés et raisonnés de musique. Ouvrage destiné à faciliter et à simplifier l'étude de cette science, par Eust. P. D. C. Melun, Michelin, 1809, 1 vol. in-4.

RENAUD D'ALLEN (Mademoiselle). Principes de musique. Paris, Herhan, 1815, 1 vol. in-4.

LESNÉ (Mademoiselle). Grammaire musicale basée sur les principes de la grammaire française. Paris, 1820, in-4 de 64 pag.

LEDHUY (Adolphe). Principes de musique écrits pour servir de grammaire à ceux qui veulent apprendre la musique, de résumé à ceux qui la savent, et d'introduction à toutes les méthodes. Paris, 1830, in-18 de 54 pages, avec planches.

AUBÉRY-DU-BOULLEY (P.-L.). Grammaire musicale, ou Méthode analytique et raisonnée pour apprendre et enseigner la lecture de la musique. Paris, Simon Richault, 1830, 1 vol. gr. in-8.

Lettres à Clémence sur la musique, par madame E. L. Paris, 1831, in-18 de 144 pages et 3 planches. Deuxième édition. Paris, Duverger, 1835, in-18.

ASIOLI (Boniface). Grammaire musicale, ou Théorie des principes de musique, traduite de l'italien. Lyon, 1832, 1 vol. in-8.

QUICHERAT (L.). Traité élémentaire de musique. Paris, 1833, in-12.

BERGÈRE (Alexandre). Exposé raisonné des principes de musique mis à la portée des élèves et des amateurs. Paris, 1835, in-8.

FÉTIS (François-Joseph). Manuel des principes de musique. Paris, Schlesinger, 1837, in-8. — Le même ouvrage, deuxième édition, 1846.

LAFAGE (Juste-Adrien LENOIR DE). Séméiologie musicale, ou Exposé succinct et raisonné des principes élémentaires de la musique, suivi d'un vocabulaire des termes musicaux les plus usités. Paris, 1837, in-8 de X et 152 pages.

CHAPITRE XXVII.

SOLFÉGES OU EXERCICES DE LECTURE MUSICALE.

BAILLEUX (Antoine). Méthode pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale, où tous les principes sont développés avec clarté. Paris, Bailleux, 1770, in-fol. La deuxième édition a paru en 1784, et la troisième en 1790.

THIEMÉ (Frédéric). Série de questions sur la musique pratique et élémentaire. Paris, an X (1802), in-8.

— Éléments de musique pratique et solféges nouveaux pour apprendre la musique et le goût du chant. Paris, 1784, in-4.

Il y a une deuxième édition de cet ouvrage, publiée à Paris, chez Naderman, sans date.

RODOLPHE (Jean Joseph). Solfége, ou Nouvelle méthode pour apprendre la musique. Paris, chez tous les marchands de musique, in-fol.

Mauvais ouvrage dont on a publié plus de trente éditions. La première parut chez Boyer, à Paris, en 1786, in-fol.

Principes élémentaires de musique arrêtés par les membres du Conservatoire, pour servir à l'étude de cet établissement, suivis de solféges par les citoyens Agus, Catel, Cherubini, Gossec, Langlé, Lesueur, Méhul, Rey et Rigel. Deux parties en 5 tomes. Paris, 1800-1802, in-fol.

GARAUDÉ (Alexis de). Solfége, avec la basse chiffrée, ou Méthode de musique des pages de la musique du roi. Paris, 1820, in-fol.

FÉTIS (François-Joseph). Solféges progressifs, précédés des principes de la musique. Paris, 1827, in-fol.

— Le même ouvrage, deuxième édition, avec l'accompagnement de piano simplifié. Paris, Schlesinger, 1834, in-fol.

PANSERON (Auguste). Solféges à voix seule et à plusieurs voix. Paris, chez l'auteur.

CHAPITRE XXVIII.

MÉTHODES DE MUSIQUE POUR LES ENFANTS.

AZAIS (Pierre-Hyacinthe). Méthode de musique sur un nouveau plan, à l'usage des élèves de l'école militaire. Paris, 1776, in-12.

BIGANT (...). Domino musical, ou l'Art du musicien mis en jeu par M***. Paris, Bigant, 1779, in-8.

Essai méthodique, qui enseigne aux enfants à lire aussi aisément la musique qu'on leur apprend à lire l'écriture ordinaire. Liège, Desoer, sans date (1786), in-12.

COLIZZI (...). Loto musical, ou Direction facile pour apprendre, en s'amusant, à connaître les différents caractères de musique. La Haye, 1787.

GAULTIER (l'abbé Aloïs-Edouard-Camille). Eléments de musique propres à faciliter aux enfants la connaissance des notes, des mesures et des tons, au moyen de la méthode des jeux instructifs, Paris, 1789, in-12.

DESPRÉAUX (Félix). Cartes musicales pour apprendre la musique aux enfants. Paris (sans date).

LEGROS (N.). Jeu d'Apollon, ou Nouvelle méthode pour apprendre en jouant les principes de la musique. Paris, 1804, in-4.

DUHAN (Madame) Alphabet musical, ou Nouvelle méthode pour apprendre, en jouant, les principes de la musique. Paris, Duhan, 1804.

Principes de musique par demandes et par réponses, à l'usage des commençants. Saint-Malo, L'Eclair, 1819, 1 vol. in-4.

MAINZER (Joseph). Méthode de chant pour les enfants. Paris, 1836, gr. in-8.

PANSERON (Auguste). A B C musical dédié aux mères de famille, ou Solfége composé tout exprès pour sa petite fille. Paris, L. Hachette, 1841, gr. in-8.

CHAPITRE XXIX.

MESURE DU TEMPS EN MUSIQUE.

THIÉMÉ. Nouvelle théorie du mouvement des airs, fondée sur la pratique de la musique moderne. Paris, Laurent aîné, an IX (1801), 1 vol. in-4.

BONESI (B.) Traité de la mesure ou de la division du temps dans la musique et dans la poésie. Paris, 1806, 1 vol. in-8.

BACQUOY-GUÉDON. Méthode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la danse. Paris (sans date), Valade, 1 vol in-8.

MAGNY. Principes de chorégraphie, suivis d'un traité de la cadence, qui apprendra le temps et la valeur de chaque pas de la danse détaillés par caractères, figures et signes démonstratifs. Paris, Duchesne, 1765, 1 vol. in-8.

CHAPITRE XXX.

PROJETS DE RÉFORME DE LA NOTATION DE LA MUSIQUE ET DE STÉNOGRAPHIE. — TYPOGRAPHIE DE LA MUSIQUE.

LANCELOT (Claude). L'art de chanter, ou Méthode facile pour apprendre les principes du plain-chant et de la musique. Paris, 1685, in-4.

Un nouveau système de notation est proposé dans ce traité.

SOUHAITTY (le P. Jean-Jacques), cordelier. Nouveaux éléments du chant ou l'Essai d'une nouvelle découverte faite dans l'art de chanter. Paris, 1677, in-4.

— Essai du chant de l'église par la nouvelle méthode des nombres. Paris, Th. Jolly, 1679, in-8.

Le P. Souhaitty est le premier qui ait proposé l'usage des chiffres pour noter le plain-chant; il a eu beaucoup d'imitateurs dans ces derniers temps pour la musique vocale, particulièrement en France dans la méthode du méloplaste, et en Allemagne dans le système de Natorp.

DEMOTZ. Méthode de musique selon un nouveau système, très court, très facile et très sûr. Paris, Simon, 1728, in-8.

ROUSSEAU (Jean-Jacques). Dissertation sur la musique moderne. Paris, Quillau, 1743, in-8.

DELUSSE (Charles). Lettre sur une nouvelle dénomination des sept degrés successifs de la gamme. Paris, 1766, in-12.

LACASSAGNE (l'abbé Joseph). Traité général des éléments du chant. Paris, 1766, gr. in-8 gravé.

A la fin de cet ouvrage, on trouve (p. 175 à 184) des *Réflexions sur l'usage des clefs*, où l'auteur propose de les réduire à la seule clef de *sol*.

BOYER (Pascal). Lettre à M. Diderot sur le projet de l'unité de clef dans la musique, et la réforme des mesures, proposés par M. l'abbé La Cassagne, dans les *Eléments du chant*. Amsterdam (Paris), 1767, in-8.

LA CASSAGNE (l'abbé Joseph). L'unicleffier musical, pour servir de supplément à son traité général des éléments du chant, et de réponse à quelques objections. Paris, 1768, in-12.

L'AULNAYE (François-Henri-Stanislas DE). Mémoire sur un nouveau système de notation musicale. Paris, 1785, in-8.

LEMME (Charles). Nouvelle méthode de musique et gamme chromatique qui abrége le travail et l'étude de la musique; de onze douzièmes on l'a réduite à un douzième. Paris, imprimerie de Firmin Didot, 1829, in-8 de 19 pages, avec un cahier de 10 planches in-4 obl. et un grand tableau.

Lemme avait imaginé des pianos à claviers avec les touches blanches et noires placées alternativement. Sa nouvelle méthode expose un système de notation sans dièse ni bémol, approprié à ces pianos. Ce système est emprunté à un Allemand nommé *Rohleder*.

Nouveau système de notation musicale, suivi d'un Essai sur la nomenclature des sons musicaux, par un ancien professeur de mathématiques. Paris, Houdaille, 1837, gr. in-8. 61 pages.

EISENMENGER (Michel), ingénieur mécanicien. Traité sur l'art graphique et la mécanique appliqués à la musique. Paris, Gosselin, 1838, gr. in-8. 182 pages avec des planches.

Cet ouvrage contient un nouveau système de notation pour la musique.

COLET (R.-H.). La Panharmonie musicale, etc.; avec un nouveau système de clefs réduites à une seule clef de *sol* Paris, Meissonnier et Heugel, 1840, gr. in-4.

RAYMOND (Georges-Marie). Des principaux systèmes de notation musicale usités ou proposés chez divers peuples, tant anciens que modernes. Turin, de l'imprimerie royale, 1824, 1 vol. in-4.

WOLDEMAR (Michel). Tableau mélotachigraphique. Paris, Cousineau, 1799, 1 feuille in-plano.

LASALLETTE (P. JOUBERT DE), général d'artillerie. Sténographie musicale, ou Manière abrégée d'écrire la musique, à l'usage des compositeurs et des imprimeurs. Paris, Goujon, 1805, in-8 de 64 pages.

— De la notation musicale en général, et en particulier de celle du système grec. Paris, Lenormant, 1817, in-8.

PREVOST (Hippolyte). Sténographie musicale, ou Art de suivre l'exécution musicale en écrivant. Paris, 1833, in-8.

RAMBURES (M. DE). Notation musicale rendue facile par la sténographie. Abbeville, 1844, in-12. — Signes de la sténographie musicale servant aux cours populaires de musique, établis d'après la méthode de Rambures. Paris, Périsse (sans date), in-12.

FOURNIER (Pierre-Simon). Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique, avec des épreuves des nouveaux caractères de musique, présenté aux imprimeurs de France. Paris, 1765, in-4 de 50 pages.

GANDO (Nicolas). Observations sur le traité historique et critique

de M. Fournier le jeune, sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique. Paris, 1766, in-4 de 27 pages.

RIEBESTHAL (M.). Nouvelle méthode pour noter la musique et pour l'imprimer avec des caractères mobiles. Strasbourg, Levrault, 1810, in-4.

DUVERGER (Eugène). Spécimen des caractères de musique gravés, fondus et stéréotypés par les procédés de E. Duverger, précédé d'une notice sur la typographie musicale, par M. Fétis. Paris, 1834, in-fol.

CHAPITRE XXXI.

SYSTÈMES D'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE.

JACOB (...). Méthode de musique sur un nouveau plan. Paris, 1769, in-8.

CHORON (Alexandre-Etienne). Méthode concertante de musique à quatre parties. Paris, 1818, gr. in-8.

MASSIMINO (Frédéric). Nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique. Première partie, contenant l'exposition des principes, le mode d'organisation d'un cours d'après la nouvelle méthode, l'indication des moyens d'enseignement mutuel, et une première suite de solféges avec accompagnement de piano. Paris, 1819, in-fol.

— Deuxième partie, contenant une série de solféges à deux voix principales et basse, avec accompagnement de piano. Paris, 1820, in-fol.

POTTIER (Jean-Marie) Lettre à madame *** sur la musique, M. M.....o (Massimino), et l'enseignement mutuel. Paris, 1818, in-8.

IMBIMBO (Emmanuel). Observations sur l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et sur quelques abus introduits dans cet art, précédées d'une notice sur les conservatoires de Naples. Paris, 1821, in-8.

FRANCOEUR (Louis-Benjamin). Rapports faits à la société pour l'instruction élémentaire, sur l'application de la méthode d'enseignement mutuel à la musique, par M. B. Wilhem. Paris, 1820, in-8.

GALIN (Pierre), inventeur du méloplaste. Exposition d'une nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique. Bordeaux et Paris, Rey et Gravier, 1818, 1 vol. in-8 de 284 pages.

LEMOINE (Aimé). Méthode de méloplaste, par P. Galin, de Bor-

deaux. Nouvelle édition contenant de nouveaux développements, de nouveaux tableaux, et un nouveau méloplaste à portée mobile. Paris, Aimé Lemoine, 1838, 1 vol. in-8.

Quoique cet ouvrage porte le nom de Galin, il est très différent du livre de cet auteur, et M. Lemoine peut en être considéré comme l'auteur véritable. Déjà, ce n'est plus l'exposé du méloplaste tel qu'il était à son origine.

DE GESLIN (Philippe). Cours analytique de musique, ou Méthode développée du méloplaste. Paris, 1825, 1 vol. in-8.

MÉES (J.-H.). Tableaux synoptiques du méloplaste. Bruxelles, 1828, in-4.

Lettres sur l'enseignement musical, formant un petit cours familier de musique, par R. de V..., chef d'escadron au corps royal d'état-major. Bayonne, veuve Cluseau, 1837, in-8 de 282 pages.

L'auteur de ce livre préconise l'enseignement de la musique par la méthode du méloplaste.

MIQUEL (J.-E.) jeune. Arithmographie musicale, ou Méthode de musique simplifiée par l'emploi des chiffres. Paris, Catelin, 1842, gr. in-8 de 42 pages avec 26 pages d'exemples.

Le plain-chant enseigné d'après la méthode du méloplaste, ouvrage approuvé par Mgr. l'évêque de Metz pour l'usage de son diocèse, par un professeur du séminaire. Metz, Collignon, 1831, gr. in-12.

JUE (Edonard) La Monogamie, nouvelle méthode de musique. Paris, 1844, in-8.

L'auteur de cet ouvrage a longtemps enseigné la méthode du méloplaste, dont il s'est ensuite éloigné.

PASTOU (J.-B.). École de la lyre harmonique, cours de musique vocale ou recueil méthodique des leçons de J.-B. Pastou. Paris, 1822, in-8.

WILHEM (Guillaume-Louis BOCQUILLON). Méthode élémentaire et analytique de musique et de chant conforme aux principes et aux procédés de l'enseignement mutuel, adoptée par la société d'instruction élémentaire. Paris, 1823, 1 vol. in-8 de 284 pages avec 160 tableaux in-fol.

La deuxième édition a paru à Paris, chez Colas, en 1827, 1 vol. in-8 avec les tableaux in-fol., et la troisième, en 1835, chez Hachette, sous le titre : *Méthode B. Wilhem. Guide de la méthode, ou Instructions sur l'emploi simultané des tableaux de lecture musicale et de chant élémentaire.* La sixième édition, Paris, 1845, in-8, est divisée en trois volumes, dont le premier renferme le *Guide de la méthode*, et les deux autres le *Manuel musical*, divisé en deux cours, pour la lecture et le chant.

FRANCŒUR et JOMARD. Rapports faits à la société pour l'instruction élémentaire sur l'application de la méthode d'enseigne-

ment mutuel à la musique, par M. Bocquillon Wilhem. Paris, 1820, in-8 de 40 pages.

JACOTOT (Joseph), inventeur de l'enseignement universel. Enseignement universel; musique. Louvain, 1824, in-8.

SÉPRÈS (Pierre-Ypres LA RAMÉE DE). Instruction normale pour l'étude de la musique, d'après l'enseignement universel. Paris, 1829, in-8.

BROSSARD (M.). Synopsie des gammes, précédée de la manière de l'enseigner. Châlon-sur-Saône, Jamin, 1844, 1 vol. gr. in-4.

LEBRUN (...). Examen des méthodes anciennes et nouvelles pour l'enseignement de la musique. Nancy (sans date), in-8 de 20 pages.

CHAPITRE XXXII.

ART DU CHANT.

BACILLY (Bénigne de). Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, par le Pr. B. de B. Paris, 1668, in-12.

— L'art de bien chanter de M. de Bacilly, augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité. Paris, 1679, in-12 (c'est la deuxième édition de l'ouvrage précédent).

— Traité de la méthode ou Art de bien chanter, par M. de B... (Bacilly). Paris, 1681, Guill. de Luynes, in-8 (c'est la troisième édition).

— Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui regarde le chant français, par le Pr. B. de B. Paris, G. de Luynes, 1671, in-12.

GRIMAREST (Jean-Léopard LE GALLOIS DE). Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation et dans le chant. Paris, Jaques Le Fevre, 1707, in-12.

DAVID (....). Méthode nouvelle ou Principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art de chanter. Paris, veuve Boivin, 1732, in-4.

DUVAL (mademoiselle). Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter juste et avec goût. Paris, 1741, in-fol. obl.

BÉRARD (Jean-Baptiste). L'art du chant, dédié à madame de Pompadour. Paris, 1755, 1 vol. in-8.

BLANCHET (J.). L'art ou Les principes philosophiques du chant. Deuxième édition, corrigée et augmentée. Paris. Lottin, 1756, in-12.

BORDIER (Louis-Charles). Nouvelle méthode de musique pratique

à l'usage de ceux qui veulent chanter et lire la musique comme elle est écrite. Paris, 1760, in-4.

— Méthode pour la voix. Paris, Deslauriers, édition gravée (sans date).

Ce dernier ouvrage est une deuxième édition du premier, dont on a changé le titre.

DE MEZIÈRES (le marquis). Effets de l'air sur le corps humain considérés dans le son, ou Discours sur la nature du chant. Paris, Lambert, 1760, in-12.

LECUYER. Principes de l'art du chant suivant les règles de la langue et de la prosodie françaises. Paris, 1769, in-8.

MANCINI (J.-B.). L'art du chant figuré, traduit de l'italien par M. A. Désaugiers. Vienne (Paris, Cailleau), 1776, in-8.

MARTINI (Egide). Mélopée moderne ou l'Art du chant réduit en principes. Lyon, 1792, in-4.

LANGLÉ (H.-François). Méthode de chant. Paris, Naderman, 1798, in-fol.

TOMÉONI (Florido). Théorie de la musique vocale. Paris, Pougens, an VII (1799), in-8.

MENGOZZI (Bernard) et CHERUBINI. Méthode de chant du Conservatoire de musique. Paris, 1803, in-fol.

GARAUDÉ (Alexis de). Méthode complète de chant. Paris, 1812, in-fol.

Deuxième édition, augmentée et remaniée. Paris, 1825, in-fol.

BOISQUET (F.) Essai sur l'art du comédien chanteur. Paris, 1812, in-8.

THIÉBAULT (le baron Paul-Charles-François-Adrien-Henri-Dieudonné), lieutenant général. Du chant, et particulièrement de la romance. Paris, Arthus-Bertrand, 1813, in-8 de 130 pages.

GÉRARD (Henri-Philippe). Méthode de chant divisée en deux parties. Paris, sans date (1819), in-fol.

— Considérations sur la musique en général, et particulièrement sur tout ce qui a rapport à la vocale, avec des observations sur les différents genres de musique et sur la possibilité d'une prosodie partielle dans la langue française, etc. Paris, Kleffer et Desoer, 1819, in-8 de 125 pages.

ROUCOURT (J.-B.). Essai sur la théorie du chant. Bruxelles, 1820, in-8 de 110 pages.

MÉES (Jérome-Henri). Étrennes lyriques, méthode raisonnée pour exercer la voix et la préparer aux plus grandes difficultés. Bruxelles, 1828, in-4.

MANNSTEIN (H.-F.). Système de la grande méthode de chant de Bernacchi de Bologne. Dresde et Leipsick, 1832, in-fol.

NEGRI (Benoît). Instruction aux amateurs du chant italien. Paris. Pacini, 1834, in-8 de 44 pages.

STÉPHEN-DE-LA-MADELAINE (.....). Physiologie du chant. Paris, Desloges, 1840, in-12 de 269 pages.

FÉTIS (François-Joseph). Traité du chant en chœur. Paris. Schlesinger, 1838, in-4.

CHAPITRE XXXIII.

MÉTHODES POUR APPRENDRE A JOUER DES INSTRUMENTS (1).

INSTRUMENTS A CORDES.

I. Violon.

DUPONT (...). Principes de violon par demandes et par réponses. Paris, 1740, in-4.

MONTÉCLAIR (Michel). Méthode facile pour apprendre à jouer du violon. Paris, 1756, in-4 oblong de 24 pages.

BRIJON. Réflexions sur la musique et la vraie manière de l'exécuter sur le violon. Paris, Moreau, 1763, 1 vol. in-4.

WOLDEMAR (Michel). Grande méthode de violon. Paris, Cochet, 1796, in-fol.

Cet ouvrage contient des choses curieuses concernant les traditions italiennes de l'art de jouer du violon.

CARTIER (Jean-Baptiste). L'art du violon, collection choisie dans les sonates des trois écoles, italienne, française et allemande, avec des remarques. Paris, 1798, in-fol.

Deuxième édition, revue et corrigée. Paris, 1801, in-fol.

BAILLOT, RODE et KREUTZER. Méthode de violon adoptée par le Conservatoire, rédigée par Baillot. Paris, 1801, in-fol.

BAILLOT (Pierre-François). L'art du violon. Paris, 1831, 1 vol. in-fol.

Ouvrage fondamental.

SPOHR (Louis). Ecole du violon ou Méthode élémentaire et progressive. Paris, Richault, 1839, in-fol.

HABENECK (François-Antoine). Méthode théorique et pratique du violon, divisée en trois parties. Paris, veuve Canaux, 1842, in-fol.

(1) On ne donne ici que l'indication des ouvrages principaux concernant l'art de jouer des instruments.

II. Alto et Viole d'amour.

WOLDEMAR (Michel). Méthode pour l'alto. Paris, 1798, Sieber, in-fol.

BRUNI (Antoine-Barthélemy). Méthode pour l'alto-viole, contenant les principes de cet instrument. Paris, 1799, in-fol.

MAZAS (Jacques-Ferréol). Méthode pour l'alto. Paris, Frey, 1832, in-4.

MILANDRE (...). Méthode facile pour la viole d'amour. Paris, 1782, in-4.

III. Violoncelle.

RAOUL (J.-M.). Méthode de violoncelle, contenant une nouvelle exposition des principes de cet instrument. Paris, Pleyel, 1797, in-fol.

BAILLOT, LEVASSEUR, CATEL et BAUDIOT. Méthode pour le violoncelle, adoptée par le Conservatoire. Paris, 1803, in-fol.

DUPORT (Louis). Essai sur le doigter du violoncelle et sur la conduite de l'archet. Paris, Pleyel, 1810, in-fol.

STIASTNY (Bernard-Wenzel). Méthode pour le violoncelle, divisée en deux parties. Mayence, Schott, 1820, in-fol.

DOTZAUER (Juste-Jean-Frédéric). Méthode de violoncelle, en français et en allemand. Mayence, Schott, 1825, in-fol.

CHEVILLARD. Méthode complète pour le violoncelle. Paris, 1835, in-fol.

DOTZAUER (Juste-Jean-Frédéric). Méthode pour apprendre à faire les sons harmoniques sur le violoncelle et le pizzicato de la main gauche. Paris, Richault, 1838, in-fol.

IV. Contrebasse.

MINÉ (Adolphe). Méthode pour la contrebasse. Paris, 1827, in-fol.

DURYER (Amand). Méthode complète de contrebasse. Paris, 1836, in-fol

V. Théorbe.

FLEURY (Nicolas). Méthode pour apprendre à toucher facilement le théorbe. Paris, R. Ballard, 1660, in-4 oblong.

BARTOLOMI (Ange-Michel). Table pour apprendre facilement à toucher le théorbe. Paris, Ballard, 1669, in-4 oblong.

MICHEL-ANGE. Méthode de théorbe. Paris, Ballard, 1699, in-4.

VI. Guitare.

LEROY (Adrien). Brève et facile instruction pour apprendre la ta-

blature à bien accorder, conduire et disposer la main sur la guitare. Paris, Adrien Leroy, 1578, in-4 oblong.

DEROZIER (Nicolas). Nouveaux principes pour la guitare. Paris, Ballard, 1689, in-4.

CAMPION (François). Nouvelles découvertes sur la guitare, contenant plusieurs suites de pièces sur huit manières d'accorder Paris, 1705.

BAILLON (P.-G.). Nouvelle méthode de guitare selon le système des meilleurs auteurs. Paris, 1781, in-4.

DOISY LINTANT (Charles). Principes généraux et raisonnés de la guitare. Paris. Naderman, 1801, in-fol.

CARULLI (Ferdinand). Méthode de guitare avec deux suites. Paris, Carli, 1807, in-fol.

Il a été fait quatre éditions de cet ouvrage.

MOLINO (François). Nouvelle méthode complète de guitare. Paris, 1811, in-fol. Deuxième édition, Paris, 1818, in fol.

SOR (Ferdinand). Méthode pour la guitare. Paris, 1831, in-4 de 92 pages.

AGUADO (D.). Nouvelle méthode de guitare. Paris, 1835, in-fol.

VII. Harpe.

GENLIS (Stéphanie-Félicité Ducrest de Saint-Aubin, comtesse de). Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe en moins de six mois de leçons. Paris, 1805, in-fol.

DÉSARGUS (Xavier). Traité général sur l'art de jouer de la harpe. Paris, 1809, in-fol.

— Nouvelle méthode pour apprendre à jouer de la harpe. Paris, 1825, in-fol.

BOCHSA (Robert-Nicolas-Charles). Nouvelle méthode pour la harpe. Paris, 1814, in-fol.

NADERMAN (François-Joseph). Ecole de harpe, ou Méthode raisonnée pour les classes du Conservatoire, divisée en cinq parties. Paris, Naderman, 1824, in-fol.

LABORDE (le comte Alexandre de). Lettre à madame de Genlis sur les sons harmoniques de la harpe. Paris, 1806, in-12.

CHAPITRE XXXIV.

INSTRUMENTS A VENT.

I. Flûte.

HOTTETERRE (Louis), dit *le Romain*. Principes de la flûte traversière, de la flûte à bec et du hautbois. Paris, Ballard, 1707, in-4.

QUANTZ (Jean-Joachim). Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière, avec plusieurs remarques pour servir au bon goût de la musique, le tout éclairci par des exemples. Berlin, 1752, 1 vol. in-4, avec 24 planches.

Excellent ouvrage qui peut être encore consulté avec fruit, bien que l'instrument ait changé complétement de système depuis le temps où il fut écrit.

DEVIENNE (François). Méthode de flûte théorique et pratique. Paris, 1795, in-fol.

Souvent réimprimée.

HUGOT et WUNDERLICH. Méthode de flûte adoptée par le Conservatoire. Paris, 1804, in-fol.

BERBIGUIER (Antoine-Tranquille). Méthode pour la flûte, divisée en trois parties. Paris, 1819, in-fol.

DROUET (Louis). Méthode de flûte, ou Traité complet et raisonné pour apprendre à jouer de cet instrument. Paris, Schlesinger, in-fol.

COCHE (V.), professeur au Conservatoire de Paris. Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte, inventée par Gordon, modifiée par Boehm, et perfectionnée par V. Coche et Buffet. Paris, Schœnenberger, 1838, in-fol.

II. Hautbois.

FREILLON-PONCEIN (Jean-Pierre). La véritable manière d'apprendre à jouer du hautbois, de la flûte et du flageolet, avec les principes de la musique pour les voix et les instruments. Paris, J. Collumbat, 1700, in-4 oblong.

GARNIER (François). Méthode pour le hautbois, contenant les principes nécessaires pour bien jouer de cet instrument. Paris, 1800, in-fol.

BROD (Henri). Grande méthode complète pour le hautbois, divisée en deux parties. Paris, 1828, in-fol.

III. Clarinette.

LEFEBVRE (Xavier). Méthode de clarinette adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire. Paris, 1802, in-fol.

MULLER (Iwan). Méthode pour la nouvelle clarinette à treize clefs, et clarinette alto. Paris, 1825, in-fol.

BERR (Frédéric). Traité complet de la clarinette. Paris, E. Duverger, 1835, in-4.

IV. Basson.

OZY (François-Étienne). Méthode nouvelle et raisonnée pour le basson. Paris, 1788, in-fol. oblong; deuxième édition adoptée par le Conservatoire. Paris, 1803, in-fol.

WILLENT-BORDOGNI (Joseph). Méthode complète de basson. Paris, Troupenas, 1845, in-4.

V. Cor.

PUNTO (Jean). Méthode pour apprendre facilement les éléments des premier et second cors. Paris, Sieber, 1798, in-fol.

DOMNICH (Henri). Méthode pour premier et second cors, servant à l'enseignement du Conservatoire. Paris, 1803, in-fol.

DAUPRAT (....). Méthode de cor alto et cor basse, divisée en trois parties. Paris, Richault, 1820, in-fol.

MEIFRED (Joseph-Émile). De l'étendue, de l'emploi et des ressources du cor en général, et de ses corps de rechange en particulier. Paris, 1829, in-fol.

MENGAL jeune. Méthode de cor, suivie du doigté du cor à pistons. Paris, 1835, in-fol.

MEIFRED (Joseph-Émile). Méthode pour le cor chromatique ou à pistons, approuvée par la section de musique de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France. Paris, Richault, 1837, in-fol.

VI. Trompette et cornet à pistons.

LEROY (...). Méthode de trompette à cinq clefs, en français et en allemand. Mayence, Schott, 1824, in-fol.

BUHL (David). Méthode de trompette. Paris, 1825, in-fol.

CORNETTE (Vincent). Méthode de trompette à clefs. Paris, 1834, in-fol.

LECHNER (Frédéric). Méthode de trompette à cylindres. Paris, 1834, in-fol.

FROMENT (Pierre). Grande méthode pour le cornet à trois pistons. Paris, Richault, 1836, in-fol.

VII. Trombone et ophicléide.

BRAUN (...). Méthode pour les trombone basse, ténor et alto, en français et allemand. Offenbach, André, in-fol.

VIMEUX (J.-J Firmin). Méthode complète pour le trombone. Paris, 1825, in-fol.

BERR et CAUSSINUS. Manuel complet d'ophicléide. Paris, 1836, in-fol.

VIII. Serpent.

ROZE (Nicolas). Méthode de serpent adoptée par le Conservatoire. Paris, 1804, in-fol.

HERMENGE. Méthode de serpent et de serpent à clefs. Paris, 1816, in-fol.

CHAPITRE XXXV.

INSTRUMENTS A CLAVIER.

I. Clavecin et Piano.

SAINT-LAMBERT (N. de). Principes du clavecin. Paris, Ballard, 1697, in-4 oblong. Une deuxième édition a été publiée chez le même imprimeur en 1702, in-4 obl.

L'auteur de cet ouvrage veut que la musique de clavecin soit écrite à la même clef pour les deux mains.

MARPOURG (Frédéric-Guillaume). Principes de clavecin. Berlin, Haude et Spener, 1756, in-4 de 92 pages avec 20 planches.

Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée à Paris, chez Naderman, et qui a pour titre : *l'Art de toucher le clavecin selon la manière perfectionnée des modernes; divisé en deux parties*, in-fol. oblong.

DUSSEK (Jean-Louis). Méthode ou Introduction à l'art de jouer du piano. Paris, 1797, in-fol.

CLEMENTI (Muzio). Méthode pour le piano-forte. Paris, Pleyel, 1802, in-fol.

— *Gradus ad Parnassum*, ou l'Art de jouer le piano-forte, démontré par des exercices dans le style sévère et élégant. Paris, Érard, 1818, in-fol.

ADAM (Louis). Méthode de piano adoptée pour servir à l'enseignement dans le Conservatoire. Paris, 1803, in-fol.

Quatre éditions de cet ouvrage utile ont été publiées.

MONTGEROULT (madame de). Cours complet pour l'enseignement du forte-piano, conduisant progressivement des premiers

éléments aux plus grandes difficultés. Paris, Janet et Cotelle, 1816, 3 parties in-fol.

HUMMEL (Jean-Népomucène). Grande méthode complète, théorique et pratique pour le piano-forte. Paris, Farrenc, sans date (1830). 1 vol. in-fol.

KALKBRENNER (Chrétien-Frédéric). Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guide-mains, contenant les principes de musique, un système complet du doigter, la classification des auteurs à étudier, etc. Paris, Pleyel, 1831, in-fol.

ZIMMERMAN (Joseph). Encyclopédie du pianiste, composée pour le Conservatoire de Paris. Première partie : Méthode élémentaire de piano; deuxième partie : Méthode de perfectionnement; troisième partie : Traités d'harmonie, de contrepoint et fugue; de la composition appliquée à l'orchestre, au théâtre et au piano en particulier. Paris, 1840, 3 parties in-fol.

FÉTIS (F.-J.) et MOSCHELÈS. Méthode des méthodes de piano, ou Traité de l'art de jouer de cet instrument, basé sur l'analyse des meilleurs ouvrages qui ont été faits à ce sujet. Paris, Schlesinger, 1840, in-fol.

MARTIN (Casimir), inventeur de la machine appelée *chirogymnaste*. Méthode de chirogymnaste, ou gymnase des doigts, pour l'usage des pianistes et de tous les instrumentistes en général. Paris. 1843, in-8 de 50 pages, avec des planches.

II. Orgue.

MARTINI (Jean-Baptiste-Égide). École d'orgue, résumée d'après les ouvrages des plus célèbres organistes d'Allemagne. Paris, 1804, 3 parties in-fol.

ERNER (Jean-Gottlob). École d'orgue, ou Méthode élémentaire traduite de l'allemand par Heller, et rédigée par Choron. Paris, Richault, 1822, in-fol.

RINK (Jean-Chrétien-Henri). Ecole pratique d'orgue. Paris, Richault, 1825, in-4. Cette édition française a été publiée par Choron.

MINÉ (Adolphe). Méthode d'orgue. Paris, 1835, in-fol. oblong de 189 pages.

CHAPITRE XXXVI.

MUSETTE, VIELLE ET TAMBOURIN.

BORJON (Ch.). Traité de la musette. Lyon, 1672, in-fol.

HOTTETERRE (Louis), dit *le Romain*. Méthode pour la musette,

contenant des principes par le moyen desquels on peut apprendre à jouer de cet instrument de soi-même, au défaut de maître. Paris, J.-B. Christ. Ballard, 1738, in-4.

CORRETTE (Michel). Méthode pour apprendre à jouer de la vielle. Paris, 1783, in-fol.

CARBONEL (Joseph-Noël). Méthode pour apprendre à jouer du tambourin et du galoubet, sans aucun changement de corps, dans tous les tons. Paris, 1766, in-4.

CHAPITRE XXXVII.

SYSTÈMES GÉNÉRAUX DE MUSIQUE ET DE GÉNÉRATION HARMONIQUE.

RAMEAU (Jean-Baptiste). Nouveau système de musique théorique, où l'on démontre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique, pour servir d'introduction au traité de l'harmonie. Paris, 1726, 1 vol. in-4.

RAMEAU (Jean-Baptiste). Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique. Paris, 1737, 1 vol. in-8.

— Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical, théorique et pratique. Paris, 1750, in-8.

— Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie. Paris, 1752, in-8.

ALEMBERT (Jean Le Rond d'). Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau. Paris, David, 1752, in-8.

— Le même ouvrage, nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée. Lyon, Bruysset, 1772, 1 vol. in-8.

RAMEAU (Jean-Baptiste). Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe. Paris, 1754, in-8.

RAMEAU (Jean-Baptiste) Lettre à M. Euler sur l'identité des octaves, d'où résultent des vérités d'autant plus curieuses qu'elles n'ont pas encore été soupçonnées. Paris, 1753, in-8.

ESTEVE. Nouvelle découverte du principe de l'harmonie, avec un examen de ce que M. Rameau a publié sous le titre de Démonstration de ce principe. Paris, Seb. Jorry, 1752, in-8.

SERRE. Essais sur les principes de l'harmonie. Paris, Prault fils, 1753, in 8.

RAMEAU (Jean-Baptiste). Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie. Paris, Jorry. 1755, in-8 de 124 pages.

— Suite des Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie. Paris, Jorry, 1756, in-8 de 39 pages.

RAMEAU. Réponse de M. Rameau à MM. les éditeurs de l'Encyclopédie sur leur dernier avertissement. Paris, Jorry, 1757, in-8 de 54 pages.

— Lettre de M. d'Alembert à M. Rameau concernant le corps sonore, avec la réponse de M. Rameau. Paris, sans date (1758).

— Lettre de M. Rameau aux philosophes, concernant le corps sonore et la sympathie des tons. (Dans les *Mémoires de Trévoux*, 1762, p. 465-477.)

SERRE (Jean-Adam). Observations sur les principes de l'harmonie, occasionnées par quelques écrits modernes sur ce sujet. Genève, Gosse, 1763, 1 vol. in-8.

BÉTHISY (M. de). Exposition de la théorie et de la pratique de la musique suivant les nouvelles découvertes. Paris, Deschamps, 1764, 1 vol. in-8.

BALLIÈRE DE LAISSEMENT (Charles-Louis-Denis). Théorie de la musique. Paris, 1764, in-4.

Cette théorie mathématique des intervalles de la gamme est basée sur la progression arithmétique.

MERCADIER (Jean-Baptiste) de Belesta. Nouveau système de musique théorique et pratique. Paris, Valade, 1766, 1 vol. in-8.

JAMARD. Recherches sur la théorie de la musique. Paris, Jombert, 1769, 1 vol. in-8.

ROUSSIER (l'abbé Pierre-Joseph). Deux lettres à l'auteur du Journal des beaux-arts, touchant la division du zodiaque et l'institution de la semaine planétaire, relativement à une progression géométrique d'où dépendent les proportions musicales. Paris, sans date (1771), in-12.

VANDERMONDE (...), célèbre géomètre. Système d'harmonie applicable à l'état actuel de la musique. Paris, 1780, in-4.

— Second mémoire sur un nouveau système d'harmonie. Paris, 1781, in-4.

DUTROCHET (Henri-Joachim). Mémoire sur une nouvelle théorie de l'harmonie, dans lequel on démontre l'existence de trois modes nouveaux, qui faisaient partie du système musical des Grecs. Paris, 1800, in-8.

MOMIGNY (J.-Jérôme de). Exposé succinct du seul système musical qui soit vraiment fondé et complet. Paris, 1802, in-8.

MOMIGNY (Jérôme-Joseph de). Cours complet d'harmonie et de composition. Paris, 1806, 3 vol. in-8.

VILLOTEAU (Guillaume-André). Mémoire sur la possibilité et l'utilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique. Paris, 1807, grand in-8.

LA SALLETTE (P. JOUBERT de). Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne, et sur le genre enharmonique des Grecs. Paris, 1810, 2 vol. in-8.

MOMIGNY (J.-Jérôme de). La Seule vraie théorie de la musique, utile à ceux qui excellent dans cet art, comme à ceux qui en sont aux premiers éléments, ou moyen le plus court pour devenir mélodiste, harmoniste, contrepointiste et compositeur, etc. Paris, sans date (1821), 1 vol. in-fol.

MOREL (Alexandre-Jean). Observations sur la Seule vraie théorie de la musique, de M. de Momigny. Paris, 1822, in-8.

MOMIGNY (J.-Jérôme de). Réponse aux observations de M. Morel, ou à ses attaques contre la Seule vraie théorie de la musique, ouvrage de M. de Momigny. Paris, sans date (1822), in-8 de 16 pages.

MOMIGNY (J.-Jérôme de) A l'Académie des beaux-arts, et particulièrement à la section de musique, en réponse aux sept questions adressées par celle-ci à M. de Momigny, le 25 avril de cette année 1831. Paris, 1831, in-8 de 24 pages.

Cet écrit est relatif à *la Seule vraie théorie de la musique*, de M. de Momigny, sur laquelle il demandait un rapport.

DERODE (Victor). Introduction à l'étude de l'harmonie, ou Exposition d'une nouvelle théorie de cette science. Paris, Treuttel et Wurtz, 1828, 1 vol. in-8.

CHAPITRE XXXVIII.

SCIENCE DE L'HARMONIE THÉORIQUE ET PRATIQUE.

FÉTIS (François-Joseph). Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique. Paris, 1840, 1 vol. in-8 de 178 pages.

RAMEAU (Jean-Baptiste). Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels, divisé en quatre livres. Paris, 1722, 1 vol. in-4.

LEVENS (Adrien-Jean). Abrégé des règles de l'harmonie pour apprendre la composition. Bordeaux, Chapuis, 1743, 1 vol. in-4.

GIANOTTI (Pierre). Le Guide du compositeur, contenant des règles sûres pour trouver d'abord par les consonnances, ensuite par les dissonances, la base fondamentale de tous les chants possibles. Paris, Durand, 1759, in-8.

ROUSSIER (l'abbé Pierre-Joseph). Traité des accords et de leur succession, selon le système de la basse fondamentale, pour servir de principes d'harmonie à ceux qui étudient l'accompagnement du clavier, avec une méthode d'accompagnement. Paris, Duchesne, 1764, in-8.

— L'Harmonie pratique, ou exemples pour le traité des accords. Paris, 1775, in-8 gravé.

— Observations sur différents points d'harmonie. Genève et Paris, Bailleux, 1765, in-8.

DUBREUIL (Jean). Manuel harmonique, ou Tableau des accords pratiques, pour faciliter à toutes sortes de personnes l'intelligence de l'harmonie et de l'accompagnement. Paris, Lacombe, 1767, in-8.

BEMETZRIEDER. Lettre à MM. les musiciens de profession, ou Réponse à quelques objections qu'on a faites à sa méthode pratique, sa théorie et son ouvrage sur l'harmonie. Paris, Pissot, 1771, in-8.

BEMETZRIEDER. Nouvel essai sur l'harmonie, suite du Traité de musique. Paris, Onfroy, 1779, in-8.

BEMETZRIEDER. Traité de musique concernant les tons, les harmonies, les accords et le discours musical. Paris, Pissot, 1776, 1 vol. in-8.

— Nouvel essai sur l'harmonie ; observations sur l'ordonnance des tons et la succession des harmonies dans la construction musicale, suivant les règles de la syntaxe et de la rhétorique. Deuxième édition. Paris, Benoît-Morin, 1781, in-8.

LIROU (le chevalier de). Explication du système de l'harmonie. Londres (Paris, Merigot), 1785, 1 vol. in-8.

BOUTROY (Zosyme). Planisphère ou boussole harmonique, calculé par etc. Paris 1785, 1 feuille in-plano.

— Clef pour servir d'explication du planisphère ou boussole harmonique. Paris, 1785, 1 vol in 8.

— Jeu de cartes harmoniques. Metz (sans date).

LANGLÉ (Honoré-François-Marie). Traité d'harmonie et de modulation. Paris, Naderman, 1797, in-fol.

— Traité de la basse sous le chant, précédé de toutes les règles de la composition Paris, Naderman, 1798, in-fol.

TOMÉONI (Florido). Méthode qui apprend la connaissance de l'harmonie et de la pratique de l'accompagnement. Paris, 1798, in-4.

GAUZARGUES (Charles), abbé. Traité de l'harmonie à la portée de tout le monde. Paris, Desenne, 1798.

RODOLPHE. Théorie d'accompagnement et de composition. Paris, Richault (sans date), in-fol.

Ce prétendu traité de composition est un traité d'harmonie élémentaire.

CATEL (Simon). Traité d'harmonie. Paris, an X (1802), in-fol.

BERTON (Henri-Montan). Traité d'harmonie suivi d'un Dictionnaire des accords. Paris, Schoenenberg, 1805, 4 vol. in-4.

BOELY. Les véritables causes dévoilées de l'état d'ignorance des siècles reculés dans lequel rentre visiblement la théorie pra-

tique de l'harmonie, notamment la profession de cette science. Paris. 1806, in-8.

Diatribe dirigée contre le système d'harmonie de Catel, et dans laquelle on rencontre quelques idées justes parmi beaucoup d'extravagances.

REY (V.-F.-S.). Tablature générale de la musique, et système harmonique développé et traité d'après les principes du célèbre Rameau, etc. Paris, Sieber, sans date (1795), gr. in-folio de 15 planches gravées.

— L'Art de la musique théori-physico-pratique général et élémentaire, ou exposition des bases et développements du système de la musique. Paris, Godefroy, 1806, in-4 de 54 pages, avec 43 planches.

Ce dernier ouvrage renferme les développements des principes du premier.

REY (Jean-Baptiste). Exposition élémentaire de l'harmonie ; théorie générale des accords d'après la basse fondamentale, selon les différents genres de musique. Paris, veuve Naderman, 1807, gr. in-8.

PLANE (J.-M.). Cours d'harmonie divisé en douze leçons claires et faciles. Paris, Richault (sans date) in-fol.

REICHA (Antoine). Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique. Paris, Gambaro, sans date (1818), in-4 de 269 pages gravées.

MOULET (Joseph-Agricole). Cycle harmonique double, contenant tous les accords en majeur et mineur dans tous les tons. Paris, 1821, in-fol.

PERNE (François-Louis). Traité d'harmonie et d'accompagnement de la basse chiffrée. Paris, 1821, 2 vol. in-fol.

THURING (Rodolphe). L'art de moduler ou de conduire l'harmonie dans tous les tons majeurs et mineurs. Paris, Pleyel, 1823, in-fol.

AIMON (Léopold). Études élémentaires d'harmonie, ou Nouvelle méthode composée de vingt-huit cartes, pour apprendre en très peu de temps à connaître tous les accords et leurs principales résolutions. Paris, Richault (sans date).

DE GESLIN (Philippe). Cours d'harmonie. Paris, 1826, 1 vol. in-8 avec des planches.

Ouvrage détestable dont l'auteur n'avait aucunes notions de l'art d'écrire en musique.

MACARRY (Pierre). Questions sur la diversité d'opinions et de doctrines des auteurs didactiques, adressées à MM. les professeurs du Conservatoire de Paris. Paris, 1827, in-8.

LOGIER (J.-B.). Nouveau système d'enseignement musical. Paris, Schlesinger (sans date), in-fol.

JELENSPERGER (Daniel). L'Harmonie au commencement du XIXe siècle, et méthode pour l'étudier. Paris, 1830, 1 vol. gr. in-8.

GÉRARD (Henri-Philippe). Traité méthodique d'harmonie où l'instruction est simplifiée et mise à la portée des commençants. Paris, Launer, 1833, in-fol.

LEMOINE (Henri). Traité d'harmonie pratique. Paris, Lemoine, (sans date), in-4.

GARAUDÉ (Alexis de). L'Harmonie rendue facile, ou Théorie pratique de cette science. Paris, 1836, in-fol.

DOURLEN (Victor). Traité d'harmonie contenant un cours complet tel qu'il est enseigné au Conservatoire de Paris. Paris, Prilipp, 1838, in-fol.

LE CARPENTIER (Adolphe). École d'harmonie et d'accompagnement. Paris, 1841, in-fol.

COHEN (Henri). Traité d'harmonie pratique, ou Méthode facile et abrégée pour apprendre la composition. Paris, 1843, in-fol.

FÉTIS (François-Joseph). Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie. Paris, Schlesinger, 1844, 1 vol. in-8.

Cet ouvrage contient, outre une théorie neuve et complète de la science, l'analyse de tous les systèmes d'harmonie qui ont été publiés.

CHAPITRE XXXIX.

TRAITÉS D'ACCOMPAGNEMENT DE LA BASSE CHIFFRÉE ET DE LA PARTITION.

DELAIR (Étienne-Denis). Traité d'accompagnement pour le théorbe et pour le clavecin, qui comprend toutes les règles nécessaires pour accompagner sur ces deux instruments. Paris, 1690, in-4 oblong.

CAMPION (François). Traité d'accompagnement pour le théorbe. Paris et Amsterdam, 1710, in-8.

GERVAIS (Laurent). Méthode pour l'accompagnement du clavecin, qui peut servir d'introduction à la composition et apprendre à bien chiffrer les basses. Paris, veuve Boivin, 1732, in-4.

RAMEAU (Jean-Baptiste). Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le clavecin ou pour l'orgue. Paris, 1732, in-4.

Sur les signes *do*, *di*, *ca*, pour l'indication des accords en musique, par le sieur D.... , des affaires étrangères. Paris, Le Prieur, 1755, in-4.

Une deuxième édition a été publiée chez le même éditeur en 1765, in-4.

CLÉMENT (Charles-François). Essai sur l'accompagnement du clavecin. Paris, 1758, in-4 oblong.

— Essai sur la basse fondamentale, pour servir de supplément à l'Essai sur l'accompagnement du clavecin, et d'introduction à la composition pratique. Paris, 1762, in-4 oblong.

La deuxième édition de ces ouvrages réunis a paru sous le titre : Essai sur l'accompagnement du clavecin par les principes de la composition pratique et de la basse fondamentale.

BEMETZRIEDER. Leçons de clavecin et principes d'harmonie. Paris, Bluet, 1771, 1 vol. in-4.

GOURNAY (B.-C.), avocat. Lettre à M. l'abbé Roussier sur une nouvelle règle de l'octave que propose M. le marquis de Culant. Paris, 1785, in-8 de 4 feuilles.

LANGLÉ. Nouvelle méthode pour chiffrer les accords. Paris, an IX (1801), in-8.

FÉTIS (François-Joseph). Méthode élémentaire d'harmonie et d'accompagnement. Paris, Ph. Petit. 1824, in-fol.

— Le même ouvrage, deuxième édition, entièrement refondue. Paris, madame veuve Lemoine, 1838, in-fol.

— Le même ouvrage, troisième édition, populaire et portative. Paris, 1840, gr. in-8.

BIENAIMÉ (Émile), Études d'harmonie pratique en usage dans les Conservatoires de France et de Belgique. Paris, 1845, in-fol.

FÉTIS (François-Joseph). Traité de l'accompagnement de la partition sur le piano ou l'orgue. Paris, Schlesinger, 1829, in-fol.

CHAPITRE XL.

ART D'ÉCRIRE EN MUSIQUE.

Contrepoint. — Fugue.

NIVERS. Traité de la composition de musique. Paris, Robert Ballard, 1667, in-8.

MASSON (C.). Nouveau traité des règles de la composition de la musique; deuxième édition. Paris, Ballard, 1699, in-8.

— Nouveau traité des règles de la composition de la musique Paris, Ch. Ballard, 1705, in-8, troisième édition

DUMAS (Louis). L'art de composer toutes sortes de musique sans être obligé de connaître le ton ni le mode. Paris, 1711, in-4.

CAMPION (François). Traité de composition selon les règles des octaves de musique. Paris, 1716, in-4.

— Addition aux traités d'accompagnement et de composition par la règle de l'octave, où est compris particulièrement le secret de l'accompagnement du théorbe, de la guitare et du luth. Paris, 1739, in-4.

MARCHAND (Louis-Joseph). Traité du contrepoint simple, ou Chant sur le livre. Bar-le-Duc, Richard Briflot, 1739, in-4

MADIN (Henri). Traité du contrepoint. Paris, 1742, in-4.

Ouvrage de peu de valeur.

MARPOURG (Frédéric-Guillaume). Traité de la fugue et du contrepoint divisé en deux parties, accompagné de 122 planches. Berlin, 1756, in-4.

Une deuxième édition a été publiée à Paris, chez Imbault (sans date), in-fol. Choron a fait entrer cet ouvrage dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie* et dans son *Manuel complet de musique vocale et instrumentale.*

BORDIER (Louis-Charles). Traité de composition. Paris, Huet, 1770, in-4

AZOPARDI (François). Le Musicien pratique, ou Leçons qui conduisent les élèves dans l'art du contrepoint, etc. Ouvrage composé sur les principes des écoles d'Italie; traduit de l'italien par Framery. Paris, Le Duc, 1786, 1 vol. in-8.

— Le même, nouvelle édition, revue, corrigée et mise dans un nouvel ordre, par Choron. Paris, sans date (1825), 1 vol. in-4.

FUX (F.-F.). Traité de composition, traduit en français par P. Denis. Paris, Boyer (sans date), in-4.

LESUEUR (Jean-François). Essai de musique sacrée, ou Musique motivée et méthodique pour la fête de Noël, à la messe du jour. Paris, Hérissant, 1787, in-8.

— Suite de l'Essai sur la musique sacrée et imitative, où l'on donne le plan d'une musique propre à la fête de Pâques. Paris, veuve Hérissant, 1787, in-8.

— Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité, où l'on donne les principes d'après lesquels on l'établit, et le plan d'une musique propre à la fête de Noël. (Développement des idées du premier ouvrage.) Paris, Hérissant, 1787, in-8.

— Exposé où l'auteur donne à ceux de ses élèves qui se destinent à composer la musique de nos temples les préceptes nécessaires pour mettre le plus de poésie, de peinture et d'expression possible dans leurs ouvrages. Il y donne aussi le plan d'une mu-

sique propre à la fête de l'Assomption. Suite de l'Essai par M. Lesueur. Paris, veuve Hérissant, 1787, 1 vol. in-8.

GRÉTRY (A.-E.-M.). Méthode simple pour apprendre à préluder en peu de temps avec toutes les ressources de l'harmonie. Paris, an X (1802), gr. in-8.

LANGLÉ (Honoré-François-Marie). Traité de la fugue. Paris, 1805, in-fol.

CHORON (Alexandre). Principes de composition des écoles d'Italie adoptés par le gouvernement français pour servir à l'instruction des élèves des cathédrales. Paris, 1807, 3 vol. in-fol. divisés en 6 tomes.

Compilation d'éléments hétérogènes puisés dans le grand ouvrage pratique de contrepoint de Sala, dans les livres du P. Martini et dans ceux de Marpurg.

ALBRECHTSBERGER (J.-Georges). Méthode élémentaire de composition, avec des exemples très nombreux et très étendus, pour apprendre de soi-même à composer toute espèce de musique. Traduite de l'allemand, avec des notes, par Choron. Paris, 1814, 2 vol. in-8.

— Méthodes d'harmonie et de composition à l'aide desquelles on peut apprendre soi-même à accompagner la basse chiffrée et à composer toute espèce de musique. Nouvelle édition traduite de l'allemand, avec des notes, par Choron. Paris, Bachelier, 1830, 2 vol. in-8.

Ce dernier ouvrage est une nouvelle édition du premier, augmentée du traité d'harmonie d'Albrechtsberger.

BEETHOVEN (Louis VAN). Études sur l'harmonie et le contrepoint, traduites de l'allemand par F.-J. Fétis. Paris, Schlesinger, 1833, 2 vol. gr. in-8.

FÉTIS (François-Joseph). Traité du contrepoint et de la fugue. Paris, Troupenas, 1825, 2 parties en 1 vol. in-fol.

— Le même ouvrage; deuxième édition augmentée d'une troisième partie concernant le style instrumental, avec beaucoup d'additions dans les deux premières parties. Paris, Troupenas, 1846, 1 vol. in-fol.

CHERUBINI (Marie-Louis-Charles Zenobi-Salvador). Cours de contrepoint et de fugue. Paris, 1835, in-fol. de 204 pages.

COLET (R. Hippolyte). La Panharmonie musicale, ou Cours complet de composition théorique et pratique. Paris, Meissonnier (sans date) 2 parties in-fol.

MUSARD (Pierre). Nouvelle méthode de composition musicale. Paris, sans date (1830), gr. in-8.

Cet ouvrage, qui paraissait par livraisons, n'a point été achevé.

REICHA (Antoine). Traité de haute composition musicale, faisant

suite au Cours d'harmonie pratique et au Traité de mélodie. Paris, Zetter, sans date (1824-1826), 2 vol. in-4.

— Art du compositeur dramatique, ou Cours complet de composition vocale, divisé en quatre parties, et accompagné d'un volume de planches. Paris, A. Farrenc, 1833, 2 vol. in-4.

BARBEREAU (Mathurin-Auguste-Balthazar). Traité théorique et pratique de composition musicale, divisé en trois parties : 1° harmonie élémentaire (théorie générale des accords) ; 2° mélodie, son union avec l'harmonie ; 3° harmonie concertante, contrepoint et fugue, style scientifique. Paris, Schonenberger, 1844, 3 vol. gr. in-8.

Cet ouvrage, dont la publication n'est pas achevée (1845), se continue.

CHAPITRE XLI.

TRAITÉS DE LA MÉLODIE ET DU RHYTHME DANS SES RAPPORTS AVEC LA POÉSIE.

ROUSSEAU (Jean-Jacques). Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale. (Dans toutes les éditions de ses œuvres.)

REICHA (Antoine). Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie, suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante, etc. Paris, 1814, in-4 de 126 pages et de 75 planches de musique.

Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Paris, chez Zetter, en 1832.

BUSSET (F.-C.). La Musique simplifiée dans sa théorie et dans son enseignement. Première partie : *Mélodie*. Paris, 1836, in-8 de 186 pages et 8 tableaux. Deuxième partie : *Harmonie*. Paris, 1839, 1 vol. gr. in-8.

DE LACROIX (Phérotée). L'Art de la poésie française et latine, avec une idée de la musique. Lyon, 1694, in-12.

BONESI (B.). Traité de la mesure et de la division du temps dans la musique et dans la poésie. Paris, Godefroy, 1806, in-8.

SCOPPA (Antoine). Les Vrais principes de la versification, développés par un examen comparatif entre les langues française et italienne. Paris, 1811-1812, 3 vol. in-8, avec des planches de musique.

CHORON (Alexandre). Rapport présenté au nom de la section de musique et adopté par la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France, dans ses séances du 18 avril et des 2 et

9 mai 1812, sur un ouvrage intitulé : *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre les langues française et italienne*, etc., par M. Scoppa. Paris, Firmin Didot. 1812, in-4 de 64 pages.

FRAMERY (Nicolas-Étienne). Avis aux poëtes sur la nécessité de la césure dans les hymnes ou odes destinés à la musique. Paris, an IV (1796), in-8.

DEPERÈT (Gabriel). Du principe de l'harmonie des langues, de leur influence sur le chant et sur la déclamation. Paris, 1809, in-8.

CHAPITRE XLII.

TRAITÉS D'INSTRUMENTATION.

FRANCŒUR (Louis-Joseph). Diapason de tous les instruments à vent. Paris, 1772, in-fol.

Nouvelle édition, augmentée et publiée par Choron. Paris, 1812, in-fol.

VANDENBROECK (Othon-Joseph). Traité général de tous les instruments à vent à l'usage des compositeurs. Paris, Naderman (sans date), in-4.

BAUDIOT (Charles-Nicolas). Instructions pour les compositeurs, ou Notions sur le mécanisme et le doigté du violoncelle, et sur la manière d'écrire pour cet instrument. Paris, 1828, in-fol.

CATRUFO (Joseph). Des voix et des instruments à cordes, à vent et de percussion. Paris, 1832, in-fol.

KASTNER (George). Traité général d'instrumentation comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, précédé d'un résumé sur les voix. Paris, 1837, in-fol.

— Cours d'instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art. Paris, 1837, in-fol.

BERLIOZ (Hector). Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Paris, Schonenberger, 1844, in-fol.

CHAPITRE XLIII.

MÉTAPHYSIQUE ET POÉTIQUE DE LA MUSIQUE.

BARTHEZ (Paul-Joseph). Théorie du beau dans la nature et dans les arts. Paris, 1807, 1 vol. in-8.

CHABANON (M. de). Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art. Paris, 1779, in-8.

— De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre. Paris, Michel Lambert, 1785, 1 vol. in-8.

LACÉPÈDE (Le comte de). La poétique de la musique. Paris. 1785, 2 vol. in-8.

VILLOTEAU (Guillaume-André). Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage. Paris, 1807, 2 vol. in-8.

DEVISMES (Pierre-Jacques). Pasilogie, ou de la musique considérée comme langue universelle. Paris, Prault, 1806, in-8.

BROWN (Jean). Histoire de l'origine et des progrès de la poésie (et de la musique) dans ses différents genres, traduite de l'anglais par M. E (Eidous). Paris, 1768, in-8.

BEATTIE (Jacques). Essai sur la poésie et sur la musique considérées dans les affections de l'âme. Traduit de l'anglais. Paris, F. Benoît, an VI (1798), 1 vol. in-8.

CHASTELUX. Essai sur l'union de la poésie et de la musique. La Haye et Paris, 1765, in-12.

SUDRE (François). Langue musicale, au moyen de laquelle on peut converser sur tous les instruments. Paris, 1825, in-fol.

MERSENNE (le P. Marin). Les Préludes de l'harmonie universelle, ou Questions curieuses utiles aux prédicateurs, aux théologiens, aux astrologues, aux médecins et aux philosophes. Paris, Henri Guenon, 1634, in-8.

— Questions harmoniques dans lesquelles sont contenues plusieurs choses remarquables pour la physique, pour la morale et pour les autres sciences. Paris, Jacques Villery, 1634, in-8.

Le P. Mersenne montre peu de bon sens dans les questions qu'il agite dans ces deux ouvrages ; par exemple : *Quelle doit être la constitution du ciel ou l'horoscope d'un parfait musicien ;* 2° *Quels sont les vrais fondements de l'astrologie judiciaire par rapport à la musique*, etc.

RÉVERONY-SAINT-CYR (Jacques-Antoine). Essai sur le perfectionnement des beaux arts par les sciences exactes, ou Calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique. Paris, an XII (1804). 2 vol. in-8.

BRIJON (M. C. R.). L'Apollon moderne, ou le Développement intellectuel par les sons de la musique. Lyon, 1780, 1 vol. in-8.

RUPHY (J. F.). De la Mélomanie et de son influence en littérature. Paris, 1802, in-8.

GRÉTRY. (A.-E.-M.). Mémoires ou Essais sur la musique. Paris, an V (1797), 3 vol. in-8.

— Essais sur la musique, augmentés de notes et publiés par J. H. Meis, Bruxelles, 1829, 3 vol. in-12.

LAHALLE (P.). Essai sur la musique, ses fonctions dans les mœurs, et sa véritable expression, etc. Paris, 1825, in-12.

FORTIA (M. de). Quelques réflexions d'un homme du monde sur les spectacles, la musique, le jeu et le duel. Paris, 1812, in-8.

LA MOTHE LE VAYER (de). Petit discours chrestien de l'immortalité de l'âme, avec le corollaire et un discours sceptique sur la musique. Paris, 1647, in-8°.

BLAINVILLE. L'Esprit de l'art musical, ou Réflexions sur la musique et ses différentes parties. Paris, 1754, 1 vol. in-8.

LE PILEUR D'APPLIGNY. Traité sur la musique et sur les moyens d'en perfectionner l'expression. Paris, 1779, in-8.

BOYÉ (...). L'expression musicale mise au rang des chimères. Amsterdam et Paris, 1779, in-8.

BLAINVILLE. (Charles-Henri). Dissertation sur les droits de la mélodie et de l'harmonie. Paris, 1752, in-8°.

BERTON (Henri-Montan). De la musique mécanique et de la musique philosophique. Paris, 1821, in-8. Deuxième édition, Paris, 1826, in-8°.

— Réponses à quelques propositions erronées avancées dans le journal *le Miroir*, par M. le grand-juge des réputations littéraires et musicales. Paris, 1822, in-8.

— De la musique en France. Paris, 1828, in-8.

Tous ces écrits ont pour objet de défendre le mérite de la musique française contre le goût exclusif de la musique de Rossini.

GRANDVAL (Nicolas-Ragot de). Essai sur le bon goût en musique. Paris, 1732, in-12.

GAIL (Jean-François). Réflexions sur le goût musical en France. Paris, 1832, in-12.

GARCINS (Laurent). Traité du mélodrame, ou Traité sur la musique dramatique. Paris, Vallat-la-Chapelle. 1773, in-8.

MORELET (l'abbé). Observations sur un ouvrage nouveau intitulé : Traité du mélodrame, ou Réflexions sur la musique dramatique. Paris, 1774, in-8.

CHAPITRE XLIV.

DE LA MUSIQUE DANS LES ÉGLISES.

PARADIN (Guillaume). Traité des chœurs (d'église). Beaujeu, 1566, in-8.

RAYMOND (Georges-Marie). De la musique dans les églises, considérée dans son rapport avec l'objet des cérémonies religieuses. Chambéry, 1809, in-8.

— Mémoire sur la musique religieuse à l'occasion de l'établissement d'un bas-chœur et d'une maîtrise de chapelle dans l'église métropolitaine de Chambéry. Paris, 1811, in-8.

— Lettres à M. Millin sur l'utilité du rétablissement des maîtrises de chapelle dans les cathédrales de France (dans le *Magasin encyclopédique*, mai, 1810).

— Seconde lettre à M. Millin sur l'usage de la musique dans les églises (dans le même recueil, août 1810).

Ces deux morceaux ont été publiés séparément sous ce titre : *Lettres à M. Millin, membre de l'Institut*, etc., *sur l'usage de la musique dans les églises*. Chambéry, Cléaz, 1811, in-8.

CHORON (Alexandre). Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'église de Rome dans toutes les églises de l'empire. Paris, 1811, in-8.

RAYMOND (Georges-Marie). Lettre à M. Villoteau, suivie d'un mémoire et de quelques opuscules sur l'usage de la musique dans les églises. Paris, Courcier, 1811, in-8.

DANJOU (F.) De l'état et de l'avenir du chant ecclésiastique en France. Paris, 1843, in-8.

CHAPITRE XLV.

CRITIQUE ET SATIRES.

SÉNECÉ (Antoine BAUDRON, sieur DE) Lettres de Clément Marot à M. de ***, touchant ce qui s'est passé à l'arrivée de Jean-Baptiste de Lully aux Champs-Élysées. A Cologne, chez Pierre Marteau, 1688, in-12 de 119 pages.

Cet opuscule, qui est une violente satire contre Lully, a été réimprimé à Lyon en 1829, in-8 de 59 pages.

DE VILLERS (mademoiselle Clémence). Dialogues sur la musique par,... adressés à son amie Paris, Vente, 1774, in-8 de 64 pages.

Ces dialogues ont pour objet l'art du chant et la composition des opéras.

LEFEBVRE. Bévues, erreurs et méprises de différents auteurs célèbres en matière musicale. Paris, Knapen fils, 1789, 1 vol. in-12.

D'OUTREPONT (Charles). Dialogues des morts, suivis d'une lettre

de J.-J. Rousseau, écrits des Champs-Élysées à M. Castil-Blaze. Paris, 1826, in-8.

Lettre de Mozart à Rossini (en vers). Paris, 1829, in-8.

Guerre aux Rossinistes, par un amateur du Morvan. Paris, 1821, in-8.

— Lettre écrite du Morvan, par l'auteur de Guerre aux Rossinistes. Paris, 1822, in-8.

CHAPITRE XLVI.

JOURNAUX DE MUSIQUE ET ÉCRITS PÉRIODIQUES.

Journal de musique, par une société d'amateurs. Année 1777, et les cinq premiers mois de 1778. Paris, 1 vol. in-4.

COCATRIX (...). Correspondance des amateurs musiciens, journal hebdomadaire. Paris, 1800-1804, quatre années, in-4.

GARAUDÉ (Alexis de). Les Tablettes de Polymnie, journal consacré à tout ce qui intéresse la musique. Paris, 1810-1811, deux années, in-8.

FÉTIS (François-Joseph). Revue musicale. Paris, 1827-1830, 10 vol. in-8.

Ibid. 1831-1835, 5 vol. in-4.

Gazette musicale de Paris, journal hebdomadaire. Paris, 1834-1847, 15 vol. in-4.

— La France musicale, feuille hebdomadaire, 1838-1847, dix années, in-4.

CHAULIEU (Charles). *Le Pianiste*, journal spécial, analytique et instructif. Paris, 1834, 1835, deux années, in-4.

MAINZER (Joseph). Chronique musicale de Paris, première livraison. Paris, 1838, in-8 de 95 pages.

Cet écrit est dirigé contre les compositions de M. Berlioz. La *Chronique musicale* n'a pas été continuée.

DANJOU (F.). Revue de la musique religieuse, populaire et classique. Paris, 1845-1847, in-8 ; trois années.

FIN DU CATALOGUE SYSTÉMATIQUE.

TABLE

DES MATIÈRES PRINCIPALES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

Préface des deux premières éditions. 1
Préface de la troisième édition. 15

PREMIÈRE SECTION.

DU SYSTÈME MUSICAL, CONSIDÉRÉ DANS LES TROIS QUALITÉS DES SONS, SAVOIR : L'INTONATION, LA DURÉE ET L'INTENSITÉ.

CHAP. I. Objet de la musique. Son origine. Ses moyens. 17

La musique a une double action sur les hommes : l'une physique, l'autre morale.

CHAP. II. De la diversité des sons et de la manière de les exprimer par des noms. 21

Il y a une infinité de sons possibles entre les plus graves d'une voix d'homme et les plus aigus d'une voix de femme ou d'enfant; on peut les désigner par des noms. — Quels sont ces noms, chez les peuples modernes.

CHAP. III. Comment on représente les sons par des signes. 25

Explication des signes de la notation et de leur effet.

CHAP. IV. De la différence des gammes; des noms qu'on leur donne, et de l'opération qu'on nomme *transposition*. 34

Continuation du développement du système de la notation.

CHAP. V. En quoi consiste la *tonalité*. 38

La diversité des tonalités a pour base des conceptions différentes de gammes.

CHAP. VI. De la durée des sons et du silence en musique; comment on la représente par des signes, et comment on la mesure. 45

Suite du développement du système de la notation.

CHAP. VII. De ce qu'on appelle expression dans l'exécution de la musique; de ses moyens et des signes par lesquels on l'indique dans la notation. 54

Fin du développement du système de la notation.

CHAP. VIII. Des réformes proposées pour la notation de la musique. 60

CHAP. IX. Des méthodes pour l'enseignement de la musique. 79

DEUXIÈME SECTION.

DES SONS CONSIDÉRÉS DANS LEURS RAPPORTS DE SUCCESSION ET DE SIMULTANÉITÉ; DU RÉSULTAT DE CES CHOSES.

CHAP. X. Ce que c'est que le *rapport* ou la *relation* des sons. 95

Les sons ont trois espèces de rapports, savoir : la succession, d'où naît la *mélodie;* la simultanéité, principe de l'*harmonie;* et l'intensité, ou le degré de force.

CHAP. XI. De la mélodie et du rhythme. 97

Les qualités principales de la mélodie sont la convenance dans la succession des sons et le rhythme. — La mélodie est composée de parties qu'on nomme *phrases.* Ce que c'est que la *carrure des phrases.* — Ce que c'est que la *modulation.* — La mélodie, bien qu'elle soit le fruit de l'imagination, est soumise à trois conditions qui limitent sa liberté.

Ces règles sont la *symétrie de rhythme*, la *symétrie de carrure ou de nombre,* et la *régularité de modulation.*

CHAP. XII. De l'harmonie. 113

Les peuples de l'antiquité n'ont pas connu l'harmonie. — Elle est née dans le moyen âge. — Les éléments de l'harmonie se nomment *accords.* — Accords agréables nommés *consonnants;* accords moins agréables nommés *dissonants.* — Les accords représentés par des chiffres; accompagnement. — L'histoire de l'harmonie est une des parties les plus intéressantes de l'histoire générale de la musique. Abrégé de cette histoire.

CHAP. XIII. De l'acoustique. 127

CHAP. XIV. De l'art d'écrire la musique. — Contrepoint. — Canons. — Fugue. 134

Explication de ces choses, leur usage, leur utilité; abus qu'on en a fait.

CHAP. XV. De l'emploi des voix. 148

Classement des voix, conforme à la raison en Italie, vicieux en France. — L'art d'écrire pour les voix est mieux connu des compositeurs italiens que des Allemands et des Français. — Ce qui est favorable ou défavorable dans le chant à l'émission de la voix.

CHAP. XVI. Des instruments. 156

Instruments à cordes pincées dans l'antiquité. — Histoire de la harpe. — Du luth et de ses espèces. — Instruments à archet : la viole et ses espèces, le violon, le violoncelle, la contrebasse. — Instruments à claviers. Leurs variétés. — Instruments à vent : flûtes, hautbois, cor anglais, clarinette, basson. — Instruments de cuivre : cors, trompettes, trombones, ophicléides. — Orgue. — Instruments à frottement : *harmonica*. — Instruments de percussion. — Instruments de fantaisie.

CHAP. XVII. De l'instrumentation. 196

Emploi des instruments dans la musique. — Systèmes d'accompagnement. — Effets qu'on tire des diverses sonorités.

CHAP. XVIII. De la forme des pièces dans la musique vocale et dans l'instrumentale. 203

Quatre divisions de la musique vocale : 1° la musique sacrée ; 2° la musique dramatique ; 3° la musique de chambre ; 4° les airs populaires. — Deux divisions de la musique d'église, savoir : le *plain-chant* et la musique solennelle. — Divers genres de musique solennelle. — Opéra : son histoire abrégée. — Coupe des airs. — Duos, trios et morceaux d'ensemble. — — Chœurs. — Ouvertures. — Chansons, romances, couplets. — Deux divisions de la musique instrumentale : 1° musique de concert ; 2° musique de chambre. — Symphonie. — Quatuors, quintettis, etc. — Sonates. — Fantaisies, airs variés, etc. — Concertos. — Musique d'orgue.

TROISIÈME SECTION.

DE L'EXÉCUTION.

CHAP. XIX. Du chant et des chanteurs. 228

Direction de la voix. — Exercice du chant. — Grands chanteurs italiens. — Explication des termes de l'art du chant. — Ce que c'est que l'*expression*. — Chanteurs français. Garat. — Conditions du chant français différentes de celles du chant italien. — Du choix des voix, de leur conservation, de leurs maladies. — Éducation physique et morale des chanteurs.

CHAP. XX. De l'exécution instrumentale. § I. De l'art de jouer des instruments. § II. De l'exécution en général et de l'exécution collective. 243

§ I. Qualités nécessaires pour bien jouer de chaque espèce d'instruments. — Du jeu des instruments à archet. — Violonistes célèbres. — École italienne du violon, autrefois la meilleure — École française, maintenant supérieure. — Violoncellistes et contrebassistes. — Instruments à cordes, fondement des orchestres. — Du jeu des instruments à vent. — Flûte et flûtistes célèbres. — Hautbois et hautboïstes. — Clarinette et clarinettistes. — Basson et bassonistes. — Cor et cornistes. — Trompettes et trompettistes. — Du jeu des instruments à clavier. — Orgue, difficulté d'en jouer, organistes célèbres. — Piano : différentes manières d'en jouer à diverses

époques : pianistes célèbres. — Art de jouer de la harpe; harpistes. — Guitare. guitaristes.

§ II La perfection de l'exécution collective dépend d'un chef d'orchestre. — Habileté dans le jeu des instruments et dans le chant insuffisante pour une bonne exécution ; qualités qu'il faut y joindre. Certains peuples possèdent naturellement ces qualités ; l'étude les développe chez d'autres. — — Dispositions des orchestres, leurs proportions. — Orchestres français supérieurs aux autres. — Perfectionnements qu'on peut introduire dans l'exécution collective.

QUATRIÈME SECTION.

COMMENT ON ANALYSE LES SENSATIONS PRODUITES PAR LA MUSIQUE, POUR PORTER DES JUGEMENTS SUR CELLE-CI.

CHAP. XXI. Des préjugés des ignorants et de ceux des savants en musique. 293

On se presse trop de porter des jugements sur ses sensations. — Les musiciens ne sont point fondés à se croire seuls juges de la musique. — — Les journalistes et les littérateurs n'ont pas les connaissances nécessaires pour donner, comme ils le font, des théories de musique.

CHAP. XXII. De la poétique de la musique. 299

La musique n'est pas seulement un art de sensation physique ; son objet est aussi d'émouvoir. — C'est à tort qu'on en a fait un art d'imitation. — Elle exprime indépendamment de la parole. — Tous les styles et tous les moyens sont bons lorsqu'ils sont employés à propos. — Les faux jugements résultent de l'admiration qu'on professe pour certaines manières à l'exclusion de certaines autres.

CHAP. XXIII. De l'analyse des sensations produites par la musique. 313

Dans l'origine des sensations musicales, on n'en aperçoit pas le principe. — L'habitude d'entendre de la musique, sans en analyser les détails, n'en donne que des notions et des sensations incomplètes. — On juge en général sur la foi d'autrui. — Nécessité de se défendre des préventions favorables ou contraires pour sentir et pour juger. — Analyse de la musique dramatique. — *Idem* de la musique religieuse. — *Idem* de la musique instrumentale. — Par l'analyse des sensations on peut parvenir à juger sans connaissances techniques.

CHAP. XXIV. S'il est utile d'analyser les sensations que la musique fait naître. 331

C'est une erreur de croire qu'on affaiblit la sensation en réfléchissant sur elle ; comment cela peut se démontrer. — La paresse est l'origine de l'éloignement qu'on montre pour l'analyse des sensations.

CONCLUSION. 334

DICTIONNAIRE

DES MOTS DONT L'USAGE EST HABITUEL DANS LA MUSIQUE. 338

CATALOGUE SYSTÉMATIQUE

DES PRINCIPAUX OUVRAGES FRANÇAIS SUR LES DIVERSES PARTIES DE LA MUSIQUE.

CHAP. I. Origine, éloge, utilité, effets de la musique. 435
CHAP. II. Littérature de l'histoire de la musique. 436
CHAP. III. Polémique sur la comparaison de la musique italienne et de la musique française. 452
CHAP. IV. Polémique sur la musique française. 455
CHAP. V. Polémique sur la musique de Gluck et la dispute des Gluckistes et des Piccinistes. 456
CHAP. VI. Biographie des musiciens. 458
CHAP. VII. Bibliographie de la musique. 463
CHAP. VIII. Dictionnaires techniques de la musique. 464
CHAP. IX. Théorie du son. 465
CHAP. X. Du son et de ses modifications. 466
CHAP. XI. De la vélocité du son. 467
CHAP. XII. Des vibrations des cordes et d'autres corps. 468
CHAP. XIII. De l'écho. 469
CHAP. XIV. Sur la sympathie des sons. *Ibid.*
CHAP. XV. De la détermination d'un son fixe. 470
CHAP. XVI. Des phénomènes acoustiques. *Ibid.*
CHAP. XVII. De l'ouïe et de la voix humaine. 471
CHAP. XVIII. Application des mathématiques à la musique. 474
CHAP. XIX. De la construction des instruments. 476
CHAP. XX. Du chronomètre et des divers instruments propres à mesurer le temps en musique. 478
CHAP. XXI. Art de noter les cylindres d'orgues et de serinettes. 479

DEUXIÈME PARTIE.

DOCTRINE DE LA SCIENCE ET DE L'ART.

CHAP. XXII. Traités généraux de musique. 479
CHAP. XXIII. Tonalité ancienne. 481
CHAP. XXIV. Traités du plain-chant. *Ibid.*
CHAP. XXV. Traités de musique. Anciens systèmes de notation et de tonalité. 484

Chap. XXVI. Traités élémentaires de musique moderne. 485
Chap. XXVII. Solféges ou exercices de lecture musicale. 488
Chap. XXVIII. Méthodes de musique pour les enfants. 489
Chap. XXIX. Mesure du temps en musique. *Ibid.*
Chap. XXX. Projets de réforme de la notation de la musique et de sténographie. 490
Chap. XXXI. Systèmes d'enseignement de la musique. 492
Chap. XXXII. Art du chant. 494
Chap. XXXIII. Méthodes pour apprendre à jouer des instruments. — Instruments à cordes. 496
I. Violon. *Ibid.*
II. Alto et viole d'amour. 497
III. Violoncelle. *Ibid.*
IV. Contrebasse. *Ibid.*
V. Théorbe. *Ibid.*
VI. Guitare. *Ibid.*
VII. Harpe. 498
Chap. XXXIV. Instruments à vent. 499
I. Flûte. *Ibid.*
II. Hautbois. *Ibid.*
III. Clarinette. 500
IV. Basson. *Ibid.*
V. Cor. *Ibid.*
VI. Trompette et cornet à pistons. *Ibid.*
VII. Trombone et ophicléide. 501
VIII. Serpent. *Ibid.*
Chap. XXXV. Instruments à clavier. *Ibid.*
I. Clavecin et Piano. *Ibid.*
II. Orgue. 502
Chap. XXXVI. Musette, vielle et tambourin. *Ibid.*
Chap. XXXVII. Systèmes généraux de musique et de génération harmonique, 503
Chap. XXXVIII. Science de l'harmonie théorique et pratique. 505
Chap. XXXIX. Traités d'accompagnement de la basse chiffrée et de la partition. 508
Chap. XL. Art d'écrire en musique. — Contrepoint. — Fugue. 509
Chap. XLI. Traités de la mélodie et du rhythme dans ses rapports avec la poésie. 512
Chap. XLII. Traités d'instrumentation. 513
Chap. XLIII. Métaphysique et poétique de la musique. *Ibid.*
Chap. XLIV. De la musique dans les églises. 515
Chap. XLV. Critique et satires. 516
Chap. XLVI. Journaux et écrits périodiques. 517

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

OUVRAGES THÉORIQUES

PUBLIÉS PAR

BRANDUS et Cᵉ, ÉDITEURS,

97, RUE RICHELIEU.

MÉTHODES POUR LE PIANO.

CRAMER (J.-B.). Op. 99. Conseils à mes élèves. Nouvelle Méthode de piano, suivie de 55 morceaux élémentaires, de 12 morceaux faciles à 4 mains, et de 24 études spéciales et progressives : deuxième édition . . . . . 20 »

MOSCHELÈS ET FÉTIS. Méthode des méthodes pour le piano, basée sur l'analyse des meilleures méthodes depuis Bach jusqu'à Kalkbrenner, et sur la comparaison des divers systèmes d'exécution de tous les auteurs modernes. Première partie. . . . . 25 »

— La deuxième partie, contenant 18 études de perfectionnement, composées expressément par MM. Bénédict, Chopin, Doehler, Heller, Liszt, Mendelsshon, Méreaux, Moschelès, Rosenhain, Thalberg et Wolff. . 18 »

VIGUERIE. Méthode pour le piano. Première et deuxième partie ; chaque . . . . . 9 »

ÉTUDES POUR LE PIANO.

ALKAN. Vingt-cinq préludes dans tous les tons majeurs et mineurs pour piano ou orgue, trois suites. Chaque. . 9 »

— Douze études dans tous les tons majeurs, en deux suites. Chaque . . . . . 20 »

BACH (Jean-Sébastien). Préludes et fugues dans tous les tons et demi-tons majeurs et mineurs . . . . . 48 »

CHOPIN. Trois études extraites de la Méthode des méthodes . 7 50
— Vingt-quatre préludes, deux livres. Chaque. . . . . 9 »
CLEMENTI. Gammes journalières. . . . . 6 »
— Préludes et Exercices dans tous les tons, deux livres. Chaque . . . . . 9 »
CRAMER. Exercice journalier, consistant en gammes dans tous les tons, en excercices calculés pour donner aux mains la position convenable, et servant d'introduction aux Études de Clémenti, Cramer, Moschelès, etc. . . . . 9 »
— Op. 73. Vingt-cinq Études caractéristiques . . . . . 15 »
— Études de délassement, Collection de pièces doigtées et classées progressivement . . . . . 12 »
— Études en 42 exercices (2e livre). . . . . 18 »
— Op. 100. Solfége pour les doigts, nouvelle école pratique du piano, consistant en cent exemples d'une difficulté progressive et d'une grande variété de formes, servant d'exercices préparatoires à l'exécution des compositions modernes et des grandes études de l'auteur . . . . . 20 »
— Op. 107. Douze grandes Études mélodiques. Hommage à Mozart. . . . . 20 »
CZERNY. Op. 139. Cent exercices, doigtés et très gradués pour les commençants, quatre suites. Chaque. . . . . 6 »
— Op. 337. Exercice journalier pour atteintre et conserver le plus haut degré de perfection. . . . . 12 »
— Étude des études. Encyclopédie des passages brillants tirés des œuvres des pianistes célèbres, depuis Scarlatti jusqu'à nos jours, classés par ordre chronologique, en deux livres. Chaque. . . . . 15 »
— Le Parfait pianiste, œuvre complète d'études, en 10 volumes.
Vol. 1. Le Premier maître de piano. 75 Études journalières. Op. 599 . . . . . 12 »
Vol. 2. Le Début. 25 Études pour les petites mains. Op. 748. . . . . 12 »
Vol. 3. Le Progrès (1er livre). 25 Études. Op. 749 . . . 12 »
Vol. 4. Le Progrès (2e livre). 30 Études. Op. 750 . . . 12 »
Vol. 5. Exercice d'ensemble. Études à 4 mains. Op. 751. 12 »
Vol. 6. L'art de délier les doigts (1er livre). 25 Études. Op. 699. N. 1. . . . . 18 »

Vol. 7. L'Art de délier les doigts (2e livre). 25 Études. Op. 699, N. 2. . . . . 18 »
Vol. 8. Le Perfectionnement. 25 Études caractéristiques. Op. 755 . . . . . 24 »
Vol. 9. Le Style (1er livre). 25 Études de salon. Op. 756. N. 1. . . . . 24 »
Vol. 10. Le Style. (2e livre). 25 Études de salon. Op. 756. N. 2. . . . . 24 »

CZERNY. Op. 754. Six Études ou Amusements de salon.
N. 1. Étude.
2. Toccata.
3. Tarentelle.
4. Impromptu à l'Écossaise.
5. Romance.
6. Impromptu passionné.
Réunies, net. . . . . 10 »
Chaque Étude séparée 4 50

DOEHLER. Op. 42. Cinquante Études de salon (1er livre). . . 20 »
— Op. 42. Id. . . . . (2e livre). . . 20 »
— Deux Études à quatre mains. 7 50
— Op. 41. N. 1. Deux Études composées pour la Méthode des méthodes. 7 50

HELLER. Op. 16. L'Art de phraser, 24 Études dans tous les tons, en deux livres. Chaque. . . . . 12 »
— Op. 29. La Chasse, étude caractéristique. . . . . 6 »

HENSELT. Op. 2. Poëme d'amour, étude. . . . . 6 »

HUMMEL. Vingt-quatre Préludes dans tous les tons. . . . . 6 »

KESSLER. Études . . . . . 24 »

LISZT. Vingt-cinq grandes Études, deux suites. Chaque. . . . 20 »
— Mazeppa, étude. 7 50

KALKBRENNER. Ajax, étude. . . . . 5 »

MENDELSSOHN. Op. 35. Six Préludes et Fugues . . . . . 12 »

MOSCHELES. Op. 73. Cinquante Préludes ou Introductions dans tous les tons majeurs et mineurs, soigneusement doigtés . . . . . 12 »
— Op. 95. Douze grandes Études caractéristiques pour le développement du style et de la bravoure. . . . . 18 »
— Op. 105. Deux Études . . . . . 6 »

MULLER. Pièces instructives pour le piano, 6 livraisons à l'usage des pensions. Chaque. . . . . 5 »

ROSENHAIN. Op. 20. Vingt-quatre Études mélodiques servant d'introduction à celles de Cramer. . . . . 12 »

SCHMITT (A.). Études divisées en trois parties :
1er partie. Exercices préparatoires pour obtenir l'indépendance et l'égalité des doigts, suivis de 20 Etudes. 9 »
2e partie. Vingt-neuf Etudes . . . . . 9 »
3e partie. Dix Études, une Fugue et une Toccata . . . 9 »
TAUBERT (G). Op. 41. La Campanella, étude. . . . . 6 »
THALBERG (S.). Op. 36. Grande étude en *la* mineur. . . . . 6 »
— La même Étude à quatre mains 7 59
— Deux Études composées pour la Méthode des méthodes. 7 50
WOLFF. Op. 20. Vingt-quatre grandes Études (1er livre). . . 24 »
— Op. 50. Vingt-quatre grandes Études dédiées à Thalberg (2e livre) . . . . . 24 »

MÉTHODES INSTRUMENTALES.

GUICHARD. École du violon, grande méthode complète et raisonnée à l'usage du Conservatoire. . . . . 25 »
— École du violon, Méthode abrégée, format in-8°. . net. 4 »
DEVIENNE. Méthode de flûte. . . . . 10 »
DROUET. Méthode de flûte, ou Traité complet et raisonné pour apprendre à jouer de cet instrument. . . . . 30 »
ROY. Petite Méthode de flûte. 4 50
GUICHARD. Grande Méthode complète et raisonnée pour le cornet à deux et trois pistons . . . . . 15 »
— Méthode, id. en petit format, in-8°. . . . . net. 4 »
SAX (Ad.) Méthodes de saxhorn . . . . . 20 »
SCHILTZ et VORARON. Méthode complète de trombone . . . 20 »
KASTNER. Méthode de Timballes . . . . . net. 10 »

COLLECTIONS DE MUSIQUE POUR LE PIANO.

BEETHOVEN. Collection complète de ses ouvrages pour le piano : airs variés, sonates, duos, trios et quatuors, 20 livraisons ensemble . . . . . net. 100 »
— Livraisons 21 à 25. Collection de ses concertos, arrangés pour piano seul par Moscheles. . . . net. 25 »
MOZART. Collection de ses sonates : piano seul, piano à quatre mains, violon et violoncelle, 17 livraisons ensemble . . . . . net. 50 »
Chaque livraison, contenant deux ou trois sonates, se vend séparément, à prix marqué . . . . . 9 »

Paris. — Imprimerie de L. MARTINET, rue Jacob, 30.

MT
6
F4
1847

Music

Fétis, François Joseph
La musique mise à la portée
de tout le monde 3.éd.
authentique, rev., cor., augm.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY